Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

17
№ (609)
10 АПРЕЛЯ 1934
ЦЕНА 20 к.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

БОЕВЫЕ ЗАДАЧИ ДНЯ

Резолюция партийного комитета ГУКФ дает совершенно правильный анализ дела А. Роома. Острым оружием большевистской самокритики она вскрывает причины не только возникновения дела Роома, но и корни роомовщины в кинематографии.

Дело А. Роома само по себе не заслуживало бы столь огромного внимания, какое оно получило в кинематографической общественности, если бы оно не отражало собою «с наибольшей яркостью элементы распущенности, анархической безответственности свойственные многим творческим работникам». Ошибки руководства в отношении режиссера А. Роома, вскрытые резолюцией партийного комитета ГУКФ, давшие так широко размахнуться мелкобуржуазной распущенности А. Роома, также не локализуются в рамках только этого одного безобразного дела. В той или иной степени **«элементы безответственности творческих работников и их руководителей за простои, перерасход денег, пленки, нарушения сметной и трудовой дисциплины» мы наблюдаем и по многим другим постановкам.** И все эти безобразия продолжают расти на благоприятной почве «невмешательства руководства в творческий процесс». **Решительная борьба с этой вредной «теорией» «невмешательства», укрепление повседневного систематического руководства всем процессом производства фильм — путь оздоровления кинопроизводства.**

В этом тезисе заключается основной, решающий вывод из всего дела А. Роома, как совершенно правильно отмечает это резолюция партийного комитета ГУКФ. Первые шаги перестройки руководства сценарным делом в 1933 г., увенчавшиеся значительными успехами, нанесли первый серьезный удар вредной «теории» «невмешательства в творческий процесс». Дело сейчас за тем, чтобы вслед за сценарным делом решительно покончить с «теорией» «невмешательства» в весь процесс производства картин.

Проводя твердо и последовательно курс на укрепление систематического руководства процессом производства, каждый руководитель обязан знать и понять, что это ни в какой мере не должно превращаться в администрирование, в мелкую назойливую опеку.

Перестройка работы потребует огромного напряжения всех организующих сил кинематографии — руководящих кадров, парторганизации, профсоюза, АРРК, комсомола.

Не решит вопроса одна организационная перестройка аппарата, хотя эта перестройка имеет огромное значение. «Корни крайне слабого руководства производственным процессом, так же как и корни пресловутой «теории» «невмешательства в творчество», — как совершенно правильно сказано в резолюции, — следует искать прежде всего **в слабом знании техники производства фильм руководящими кадрами кинематографии.**

Овладение техникой дела руководящими кадрами является поэтому первым и решающим условием организации надежного руководства всем процессом производства фильм. **Задача технической учебы,** с такой большой остротой поставленная XVII с'ездом партии, приобретает для кинематографии особую актуальность. Самая организационная перестройка руководящего аппарата должна сопровождаться **тщательнейшим отбором руководящих кадров,** имеющих соответствующую подготовку.

Нельзя рассчитывать на успех такой коренной перестройки системы руководства, если не будут вовлечены в нее творческие работники, вся кинематографическая общественность. В свете этого особенно очевидной становится огромная роль во всей этой работе партийной организации, АРРК, профсоюза.

Резолюция партийного комитета ГУКФ, самокритически вскрывающая ошибки парторганизации, зовет **к коренной перестройке прежде всего партийные организации кинофабрик.**

Парторганизации должны так расставить свои силы, чтобы влиять на весь процесс производства картин, активно помогать руководству и творческим работникам в создании художественных фильм в кратчайшие сроки, по минимальной себестоимости и высокого качества. Ведущие фильмы фабрики должны стать об'ектом заботы всей парторганизации в целом. Борьба за овладение техникой кинопроизводства является сейчас боевой задачей всех киноработников, и парторганизации обязаны встать во главе этого похода. Техническую учебу надо сделать обязательной прежде всего для членов партии.

Большевистская самокритика, невзирая на лица, должна лечь в основу всей дальнейшей нашей работы.

РАБОТАТЬ ПО-БОЛЬШЕВИСТСКИ

РЕЗОЛЮЦИЯ ПАРТИЙНОГО КОМИТЕТА ГУКФ ПО ДЕЛУ РЕЖИССЕРА А. РООМА

Дело режиссера А. Роома имеет для кинематографии исключительно важное значение.

Трехлетняя бездеятельность, преступное разбазаривание государственных средств, игнорирование советских законов о хозрасчете и сметной дисциплине, развал производственной дисциплины в с'емочном коллективе, мелкобуржуазная распущенность — вот что характерно для этого режиссера, вот что привело к срыву значимой для советского кино постановки «Однажды летом».

Парткомитет поэтому считает, что руководство ГУКФ и фабрики совершенно правильно поступило, отстранив А. Роома от работы и отдав его под суд.

Но дело Роома не является исключением для кинопроизводства. В деле Роома только с наибольшей яркостью отразились элементы распущенности, анархической безответственности, свойственные многим творческим работникам кинематографии. Вместе с тем в деле А. Роома особенно наглядно видны пороки системы руководства как творческими кадрами, так и кинопроизводственным процессом в целом. Основной порок заключался до сих пор в том, что режиссер предоставлялся сам себе как в выборе тематики, так и, особенно, в процессе производства. А. Роом взял постановку комедии «Однажды летом» под влиянием «моды» на комедии среди крупных ведущих режиссеров, хотя сам по своему творческому складу стоит весьма далеко от комедийного жанра. Руководство, таким образом, допустило ошибку, разрешив А. Роому постановку комедии.

В подготовке темплана 1934 г. благодаря конкретному руководству ЦК партии достигнут серьезный перелом в руководстве сценарной работой, в подборе кадров и распределении тематики между режиссерами. Это обстоятельство говорит, с одной стороны, о **больших возможностях руководства творческим процессом в кинематографии, а с другой стороны, подчеркивает способность режиссеров переключаться на ту тематику, которая выдвигается перед ними руководством. Тем самым разбивается в прах «теория» о какой-то особой специфике кинематографии, не позволяющей «вмешиваться в творческий процесс» художника.**

Наряду с перестройкой руководства в области сценарной практика «невмешательства в творческий процесс» продолжает господствовать в постановочном периоде. Дело А. Роома показало это особенно наглядно. А. Роом занимался сплошным экспериментированием, тогда как руководство, особенно директор ХПО Свенцицкий, стояло в роли бесстрастного наблюдателя.

Руководство кинематографии в лице тт. Сутырина, Шумяцкого, Когиева, Ореловича, Соколова, Свенцицкого, непосредственно имевших дело с А. Роомом, проявило либерализм, некритическое доверие к режиссеру, безрукость, позволив ему наплевательски относиться к своим производственным обязанностям и игнорировать фабричную общественность.

Этому способствовало, в частности, то, что в руководстве работой А. Роома не было четкого разграничения ответственности между фабрикой, трестом и ГУКФ, благодаря чему создалась обезличка и было смазано единоначалие директора фабрики.

Корни крайне слабого руководства производственным процессом, так же, как и корни пресловутой «теории» «невмешательства в творчество», следует искать прежде всего в слабом знании техники производства фильм руководящими кадрами кинематографии. **Овладение техникой дела руководящими кадрами является поэтому первым и решающим условием организации надежного руководства всем процессом производства фильм. Отсюда — задачи технической учебы, с такой большой остротой поставленные XVII с'ездом партии, приобретают для кинематографии особую актуальность.**

Одним из коренных уроков дела А. Роома является вывод о необходимости всемерного **развертывания самокритики в среде кинематографической общественности.**

Дело А. Роома должно положить конец безответственности творческих работников и их руководителей за простои, перерасход денег пленки, нарушение сметной и трудовой дисциплины. Пора, наконец покончить с остатками вредительской установки, что «кинопроизводство стоит вне планирования».

Необходимо сейчас же просмотреть находящиеся в производстве картины, в особенности «Восстание человека», «Энтузиасты», «Пышка», и предостеречь режиссеров от развития в их работе элементов роомовщины, не останавливаясь в необходимых случаях перед решительными мерами. Эта проверка, как и общее усиление контроля за работой режиссеров, укрепление повседневного руководства ими должны **итти под знаком проведения основной линии на всемерную помощь режиссеру, создание ему максимально благоприятных условий для работы, не допуская ни в малейшей степени нарушения указаний ЦК партии от 23 апреля 1932 года.**

Перестройка аппарата ГУКФ должна обеспечить тщательный подбор творческих кадров, проверку исполнения и руководства в ходе всего производственного процесса. При этом все руководство сверху донизу должно быть построено так, **чтобы каждый персонально отвечал за отведенный ему участок работы. Особенно необходимо обратить внимание на укрепление единоначалия и ответственности директора киномбината.**

Парторганизация ГУКФ, несмотря на категорические указания комиссии по чистке, до сих пор не перестроилась лицом к производству художественных фильм. Даже в тех случаях, когда парторганизация ставила вопросы, сигнализировала о неблагополучии на том или ином участке (в частности, по картине «Однажды летом»), она не доводила дела до конца и не добивалась устранения вскрытых недостатков. Парторганизация должна встать в авангарде борьбы за овладение техникой дела. Связавшись с парторганизациями кинофабрик, партийная организация должна организовать общественный контроль и помощь руководству в борьбе с элементами роомовщины в постановках, как уже находящихся в производстве, так и вновь запускаемых. Необходимо отобрать ряд ведущих фильм, как, например, «Юность Максима», «Подъятая целина», «Крестьяне», и организовать систематическую партийно-массовую работу вокруг них до полного их завершения.

В целях укрепления связи с парторганизациями кинофабрик и для выработки конкретных форм участия парторганизации в процессе производства фильм — **созвать в средине апреля совместно с газетой «Кино» совещание партактива московских кинофабрик.**

КИНО—ВЕСЕННЕЙ ПОСЕВНОЙ

ОБЕСПЕЧИМ КОЛХОЗНИКУ КУЛЬТУРНЫЙ ОТДЫХ

Из 500 новых копий, выделенных Росснабфильм для весенней посевной, в областные конторы **отправлено 240.**

Учет фильм сельского фонда произведен по 21 конторе. Задерживается учет по Дальнему Востоку и Свердловску.

Местные конторы включаются в конкурс на лучшее кинообслуживание сева, проводя активную массовую работу.

Ленинградская область вызвала на соревнование Западную, поставив задачей — по-большевистски обеспечить культурный отдых колхозникам. Практически обязались: отремонтировать фильмы, обеспечить каждую заглавными надписями и концовками. Организовать две ремонтных бригады, отвечающих за состояние сельского фонда.

Для работников отделения и организаций, способствующих лучшей работе в ВПК, выделены две премии по 1000 рублей.

Казанская контора соревнуется с Киргизской. Основной упор сделан на качество и показ фильм, с из'ятием картин ниже 30 проц. годности.

В конкурсе на лучшие межрайонные базы включились: Чекиентская, соревнующаяся с Актюбинской, Петропавловская — с Уральской и Алма-Атинская — с Киргизской.

МАРКУС

В. ГАРДИН в роли Иудушки Головлева.

ЮБИЛЕИ В. Р. ГАРДИНА

Исполнилось 35 лет театральной и кинематографической деятельности Владимира Ростиславовича Гардина.

Тов. Гардин снял ряд больших картин, которые и по сей день не сходят с нашего экрана.

Первой картиной была «Железная пята» по Джеку Лондону. Затем, такие картины, как «Крест и маузер», «Поэт и царь», «Кастусь Калиновский». Сниматься Гардин начал сравнительно поздно: первая его роль в кино была в картине режиссера Файнберга. Наиболее интересные образцы, созданные им,— это Бабченко во «Встречном» и последняя его работа — роль Иудушки в картине Ивановского «Иудушка Головлев».

Наркомпрос РСФСР присвоил В. Р. Гардину звание заслуженного артиста республики.

НАКАНУНЕ ПЕРВОМАЯ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ПЕРВОМАЙСКАЯ КИНОКОМИССИЯ

В этом году участию кино в праздновании первого мая и пропаганде средствами кино исторических решений XVII партс'езда уделено особое внимание.

Последним решением МК ВКП(б) на кино и его работников возложены ответственные и почетные задачи. Начальник ГУКФ т. Шумяцкий распорядился образовать **центральную первомайскую кинокомиссию** ГУКФ в составе тт. Короля, Иоселевича, Бурдянского и Ростовцева.

Все тресты и киноорганизации должны выделить в первомайскую комиссию своих представителей.

Распоряжения центральной первомайской кинокомиссии обязательны к выполнению всеми киноорганизациями.

План работы согласуется с Центральной комиссией МК ВКП(б) и Моссовета.

КОНКУРС КИНОТЕАТРОВ

Специальным штабом треста Мосгоркино начата подготовка к проведению 1 мая московскими кинотеатрами.

Все кинотеатры подготовляют художественное световое оформление фасадов, озеленение фойе, устройство выставок первомайской литературы, фотогаллереи лучших ударников подшефных заводов, производственные выставки.

В дни праздников в кинотеатрах будут выступать камерные, эстрадные, национальные ансамбли и проводиться викторины. В кинотеатрах рабочих районов совместно со зрителем будет организовано хоровое пение первомайских песен.

Привлекаются лучшие силы писателей для художественно-литературных выступлений.

Намечено провести детские утренники с беседами о 1 мая, выступлениями кукольного театра и концертами.

При кинотеатрах выделяются кинобригады, которые должны выехать в рабочие городки Метростроя и бесплатно дать по два сеанса.

С 1 по 3 мая будет проводиться демонстрация фильм на площадях, бульварах и скверах города.

2 мая все кинотеатры будут обслуживать зрителей бесплатно.

Об'явлен конкурс по кинотеатрам на лучшую подготовительную работу и лучшее проведение праздников.

М.

ЗА СЮЖЕТНУЮ КИНЕМАТОГРАФИЮ

На Межрабпомфильм была проведена **первая в истории нашего кино конференция по сюжету,** в которой приняли участие крупнейшие мастера кинематографии, все режиссеры Межрабпомфильм и, что особенно следует подчеркнуть, **привлеченные к работе над сценариями писатели (Кочин, Соловьев** и др.) Совещание было открыто вступительным словом зав. сектором искусств ЦК ВКП(б) тов. **Динамова,** поставившего перед творческими работниками задачи борьбы **за сюжетное киноискусство.**

Конференция Межрабпомфильм заслуживает самого широкого внимания со стороны всех киноработников. **Инициативу совещания нужно подхватить и развить.**

Почему сейчас так необходимо ставить вопросы сюжета в кино? Потому что за последнее время наметились крайне опасные тенденции со стороны некоторых режиссеров, вместо цельного и стройного развития действия создающих картины, состоящие из серии плохо связанных эпизодов (к примеру «Карьера Рудди» производство того же Межрабпомфильм). Зачастую в некоторых кинокартинах просто нельзя понять, что к чему, почему совершаются некоторые события, в чем их связь.

Вопросы сюжета необходимо поставить со всей силой и потому, что «документалисты» еще не разбиты до конца, они все еще пытаются делать бессюжетные произведения, отказываясь тем самым от использования одного из могущественнейших средств искусства — **отбора жизненных явлений и организации их в художественное произведение.** Одновременно нужно отметить, что некоторые режиссеры понимают сюжет крайне упрощенно. Они считают, что сюжет — это возможно большая нагрузка картины действиями и событиями. Но бывает зачастую так, что действия-то в картине много, события текут непрерывно, а смотреть ее скучно. Сюжет — **это связь событий и героев художественного произведения между собой.** Это значит, что нужно выделить и найти в жизни решающие для данной темы связи, что нужно отношения героев и столкновения событий сделать ясными и определенными. Это значит, что **нельзя нанизывать цепь эпизодов, не заботясь о целом.** Прекрасно выразил последнюю мысль т. Пудовкин, самокритически подошедший к своему «Дезертиру». Мало сделать хорошими или даже замечательными отдельные эпизоды. **Нужно уметь создавать не только эпизоды, но и цельные картины.**

Чтобы создать хороший сюжет — нужно знать жизнь, нужно изучать ее, впитывать ее всем своим существом, неразрывно сливаться с нею. А у нас иногда режиссер проведет две-три недели на каком-нибудь участке строительства — и вот он уже «специалист» и год после этого снимает и придумывает то, что не увидел в жизни. Но знание жизни дается не только участием в ней, не только наблюдением, но и позициями, **мировоззрением. Изучение победоносного учения Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина — вот что даст каждому творческому работнику верный компас для познания жизни и отображения ее.**

Массы требуют настоящего искусства. Они не хотят смотреть «сырье». Мы обязаны усилить борьбу за киноискусство, в котором большие идеи, значительные явления жизни выражались бы в живой и занимательной форме. **Нам нужны самые разнообразные сюжеты, нам нужны самые различные по своей форме произведения, кроме одних—скучных и серых, вялых и бессвязных.**

Дайте сюжет, товарищи кинoработники! Дайте такие картины, **которые бы смотрелись широкими массами с неослабным интересом от начала до конца!** Изучайте опыт «Встречного», изучайте опыт лучших сюжетных картин, чтобы зритель, приходя в кино, с интересом и напряжением смотрел картины.

Фильмы для миллионов — это фильмы с живым, ясным и простым действием.

ДАЙТЕ СЮЖЕТ!

26 марта в Межрабпомфильм состоялось совещание творческих работников по вопросу о сюжете произведений в кино.

Совещание открылось вступительным словом **т. С. Динамова.**

ДОКЛАД т. Динамова

— За последнее время,— сказал т. Динамов,— все чаще и чаще наблюдается в советской кинематографии появление картин с весьма туманным или запутанным содержанием.

Очевидно, творческие работники кино не совсем понимают значение сюжета. Вот, например, у т. Пудовкина в «Дезертире» ослабленный сюжет, поэтому картина получилась холодной.

Это заставляет нас поставить вопрос о том, **что сюжет — это самое важное и необходимое в картине.** Пора оставить мысль, что форма — это удел критиков. **Вопросы художественного качества** — это вопросы нашего сегодняшнего зрителя и читателя. Именно от них исходят требования к повышению качества нашей продукции, повышению сюжетного напряжения. Вопросы художественной формы — это один из показателей перехода искусства на новую, более высокую ступень. Прошла пора, когда зритель интересовался содержанием вообще, а критиков интересовала только форма. Сейчас для нашего зрителя основным вопросом является художественное качество. Как же подходить к вопросам сюжета? Абсолютно не имеет смысла заниматься голым теоретизированием в области сюжета. В этой области немало поработали Шкловский и другие, и напутали так, что нужны грузовики, чтобы вывезти весь этот теоретический мусор.

Первый вопрос, стоящий перед советской кинематографией,— это вопрос о том, чтобы продумать те узлы, которыми связана жизнь, т. е. нужно взять явления и связать их идейными узлами, это и будет путь к сюжету. Но идеи рождаются из жизни. Идеи нужно искать не в воздухе, а на земле. Они связывают жизнь и связываются с жизнью.

Поэтому нужно ставить со всей решительностью проблему типа творческого киноработника. Вот тов. **Шнейдеров,** мне кажется, замечательный тип такого работника, который свой участок работы знает очень хорошо. А если ты жизнь не знаешь, ее не изучил, какой же сюжет ты можешь придумать? Вопросы идейности нашего искусства, вопросы идейности кино—это вопросы понимания действительности.

Вопрос об открытиях в жизни абсолютно обязателен. Возьмем тему Москвы. Изучена ли Москва по-настоящему режиссерами Межрабпомфильм? Не думаю, чтобы она была изучена. Нужно ставить вопрос и о работе со сценаристами и о работе с писателями, потому что один режиссер не имеет возможности все это изучить, но у каждого писателя есть самая дорогая сторона жизни, самая дорогая тема, которую стоит только затронуть, чтобы получить замечательно интересные вещи. У нас с писателями в кино работают плохо.

Жизнь кажется очень простой, но нужно уметь показать так нашу действительность, чтобы она засверкала замечательным блеском. Отсюда вытекает серьезный вопрос об изучении жизни. В этом наша основная задача.

Как строится сам сюжет? У нас одно время было гонение на сюжет большого напряжения. Людям не казался важным сюжет в картине. Это было влияние документалистов, которые пытаются еще кое-как удержаться и сейчас. Но это вредные явления. Они думают, что надо только снимать. Но даже в области хроникальных картин вопросы сюжета встают во весь рост. Документализм не мог заменить для зрителя сюжетных картин.

Построение сюжета — это связь явлений и героев между собой, это организация того жизненного материала, который проходит перед зрителем. Когда «Окраина» шла в Америке, то там срезали всю первую часть, и зритель, вероятно, смотрел картину с большим удовольствием.

Не нужно втискивать в картину лишних слов и пленки. Когда т. Кулешев работает над тем, чтобы картина уложилась в норму, то это замечательная вещь. Его большой опыт нужно использовать. Сюжет не должен быть «развязным». Вопрос о лишних частях должен быть поставлен со всей решительностью. Не должно быть ничего лишнего.

Значит ли это, что нужно все картины делать на один образец? Нет, нет, нет! Нужно величайшее разнообразие жанра и сюжета. Был бы глуп тот, кто бы требовал от «Поручика Киже» того же, что и от «Коливщины». «Коливщина» дает много нового даже историкам для изучения эпохи, отображенной в картине. «Поручик Киже» — это картина совсем другого рода. От картин определенного жанра нельзя требовать того, чего в них не должно быть.

Итак, первая основная точка это то, чтобы сюжеты были разнообразны.

Для каждой картины нужен взгляд вперед. Если сейчас обстановка такова, что мы имеем ряд трудностей, то в 1935 г. этих трудностей уже не будет, а ведь картина появится только в 1935 г., а на экрану дойдет в 1936—37 г., и жизнь там будет уже совсем другая, поэтому взгляд вперед обязателен для режиссера.

При создании картин на современной советской действительности **показ счастливой жизни — первое и необходимое условие.**

И плохо, когда автор не умеет показать этой счастливой жизни. Показ счастливой жизни — это показ человека. Успех «Встречного» абсолютно заслужен. Картина остро сюжетно сделанная (чтобы о ней ни говорили разные болтуны), хороша тем, что там взяты молодые строители жизни. Правда, там был и старик, но там была замечательная молодежь. Успех этой картины был обеспечен тем, что были взяты интересные люди, строители социализма.

У наших сценаристов есть робость в отношении личной судьбы героев. Они боятся настоящих переживаний. Мы доросли до такой высоты искусства, когда учиться у Шекспира кинематографу обязательно.

Поэтому показ человека в кино —это показ человека, наделенного большой страстностью, большим богатством личных переживаний. Без личной судьбы зритель картину не хочет. Главное в нашем кино—это умение передать личную судьбу, как судьбу класса. Возьмите, например, «Потомок Чингис-хана». Почему он так вошел в сознание? Потому, что там была личная судьба. В «Броненосце Потемкине» личной судьбы нет, и это плохо. И только замечательное мастерство Эйзенштейна заставило эту картину запомнить.

Важен также вопрос о поэтике финала. Художник на протяжении картины дает ряд явлений и противоречий и в финале должен их разрешить. В буржуазном кино «счастливые концы» это обычно привески, нелепые серьги в картине. У нас проблема оптимистического финала гораздо естественнее и легче выполнима, ибо за нас настоящее будущее.

Счастливый финал должен быть связан органически с показом счастливой жизни, а счастливая жизнь —это также и счастливый финал. У нас иногда счастливые концы понимаются, как показ демонстрации. Например, удалось разогнать бандитов, сейчас же дается демонстрация, и все в порядке. Нужно помнить, что этого мало. Нельзя думать, что можно, показывая счастливый финал, дать десять метров демонстрации и на этом успокоиться. Это искусственное дело, и зритель понимает, что это дается «для идеологии» и специально привешено.

Счастливый финал должен быть органическим следствием развернутого показа счастливой жизни, без лакировки и без фальшивости, но со знанием жизни, на основе ее действительного изучения, на базисе большой работы над овладением теорией марксизма-ленинизма.

ЦЕЛЬНОСТЬ И МАСТЕРСТВО

Прения по докладу т. Динамова

После доклада т. Динамова выступали режиссеры и писатели, привлеченные к работе в Межрабпомфильм. Постановка вопроса о напряженном сюжете будущих кинопроизведений по мнению всех выступавших чрезвычайно своевременна, так как именно сейчас работа над планом 1935 г. принимает реальные формы. Весь план 1935 г., по мнению выступавших товарищей, должен проходить под знаком борьбы за четкий сюжет, борьбы против бессюжетности и композиционной рыхлости сценариев и картин, рыхлости, которая, к сожалению, в по сей день господствует в киноискусстве.

Приводим несколько наиболее интересных выступлений.

Тов. Пудовкин напоминает, что вопрос о необходимости четкого, полнокровного сюжета ясен уже давно. — Картины с ослабленным сюжетом, — говорит он, — делались не с установкой на этот ослабленный сюжет, а получались такими. Это происходило потому, что режиссер считал, что работа его должна быть направлена на так называемое кинематографическое оформление, которое по существу шло в стороне от основной сюжетной линии вещи. Так, например, из «Дезертира» были выброшены все подходы к эпизодам и отходы от них. Эти подходы шли за счет разработки отдельной темы, сопутствующей основной.

Только тогда, — говорит т. Пудовкин, — вещь может быть напряженно сюжетной, когда авторы ее как сценарист, так и режиссер, совершенно ориентируются в материале своего произведения, т. е. абсолютно знают ту действительность, которую они отображают.

В своей новой работе т. Пудовкин вместе с Н. Зархи ставит своей задачей прежде всего конкретное и подлинное изучение материала. «Я, — говорит он, — буду писать авиационные очерки, где буду итти не от сюжета, а скорее от случая, поставленного в связь с сегодняшней действительностью, с людьми».

Писатель **Константин Финн** считает, что сюжет нужно уметь делать, сюжет — это произвольное от мысли, от темы. Только тогда, когда в произведениях будут настоящие, полноценные мысли, а наша действительность дает для них богатейший материал, тогда только сюжет родиться и настоящий крепкий сюжет.

Режиссер **Н. Экк** выражает сожаление, что в своей «Путевке в жизнь» «он убил» Мустафу, так как этим была снижена оптимистичность конца картины. — Наши картины,— говорит он, — должны иметь только счастливые концы.

— Как бы верно ни отражали бессюжетные картины политические идеи современности, но если в них нет острого сюжета, — говорит т. Экк далее, — я их расцениваю как творческие неудачи. Мы должны использовать все каноны классической драматургии, преломляя и претворяя их через призму сознания советского художника.

Тов. Курс остановился на основном вопросе, встающем перед каждым киноработником, на вопросе о кинодраматургии.

— Кинодраматургия как искусство у нас сейчас не существует, — говорит он, — есть лишь кино как искусство, но не кинодраматургия.— В этом видит он основную причину отсутствия сюжетной напряженности наших кинокартин. Нужно воспитывать кинодраматургов, нужно заставить их вплотную изучать сегодняшнюю действительность. Нужно печатать сценарии, чтобы вывести кинодраматургию из положения литературы для двух-трех человек и сделать ее достоянием массового зрителя и читателя. Только так мы дадим возможность зрителю руководить нами — сценаристами.

— Путь сюжетного кинематографа — это единственно правильный путь, по которому должна итти советская кинематография, — говорит реж. **Барнет.** — Сюжет это дело не одного только сценариста; сюжет разбивается на ряд задач и положений, которые обязан разрешать также и режиссер. Такой режиссерской трактовке сюжета мы должны учиться у Чаплина. Но часто бывает, что не автор строит сюжет, а сюжет ведет автора. Бывает так, что слабо сюжетные фильмы сделаны кинематографически блистательно, а четкие сюжетные картины бледны и мало художественны. Основные нити, за которые должен ухватываться режиссер и сценарист, — это характеры их героев. Только тогда картина будет цельной, когда характер героя будет проведен от начала до конца фильмы как через общие композиционные узлы, так и через детали.

Молодой писатель **Соловьев,** говорит о том, что многие наши писатели и сценаристы ведут «паразитический образ жизни», так как они не знают нашей действительности и для описания ее пользуются лишь документациями эпохи, ее второотражением. Интересный сюжет может быть создан лишь при полном знании действительности, а главное — при полной конкретности случая который ложится в основу сюжета. Не могут быть созданы никакие рецепты или стандарты, так как жизнь неизмеримо многообразна.

Тов. Кулешов говорит о том, что вещи, которые мы сегодня услышали от т. Динамова раньше, если и обсуждались, то чрезвычайно робко. Для того чтобы режиссеры могли работать как следует, им нужна настоящая безбоязненная критика, но критика обоснованная и ответственная.

Сценарист **Ермолинский** говорит о той огромной ответственности, которую накладывает на каждого кинодраматурга и режиссера обязательство делать четко сюжетные вещи. — Не сегодня началось движение против бессюжетной фильмы,— говорит он. — И этим мы увеличиваем трудности своей работы, а не уменьшаем их. Тем неудач будет больше, чем ближе мы подойдем к конкретным темам нашей действительности, так как эта конкретность налагает на нас и большую ответственность.

С заключительными словами выступили тт. **Зайцев** и **Бабицкий.**

Тов. **Динамов** сделал лишь несколько заключительных замечаний:

— Меня немножко пугает, что все так хорошо говорили о сюжете. Если все так хорошо знают о сюжете, то почему же нет хороших картин? Значит есть еще какое-то звено, которое мешает нам делать хорошие картины. Это звено не нащупано, и было бы печально, если бы мы сегодня успокоились.

Звено еще не найдено, и искать его должен каждый для себя.

В. Л.

ЧЕТКОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ, УЧЕТ И ЖЕЛЕЗНАЯ ДИСЦИПЛИНА—ЗАЛОГ ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА КАРТИН

БОЕВОЕ СОДРУЖЕСТВО

Первая художественная фабрика (I ХПО) Московского комбината поставила своей задачей об'единение режиссеров для участия в повседневной производственно-творческой жизни фабрики. 31 марта на совещании режиссеров обсуждались текущие задачи на 1934 г. и наметки тематического плана 1935 г.

3 апреля обсуждался сценарий **«Ненависть» Шухова, Преображенской и Правова.**

5 апреля—сценарий **К. Виноградской «Анка»**, ориентируемый на реж. **М. Ромма.**

На очереди — обсуждение либретто **Вольфа** «Путь гиганта», работа **Э. Шуб** и т. д.

Совещания носят характер товарищеского делового обмена мнениями. По признанию Преображенской, Правова, М. Ромма, обсуждения дали чрезвычайно много, больше, нежели обычные официальные собрания. Участие всего режиссерского коллектива в работе над каждой картиной, сценарием входит, таким образом, в систему работы фабрики.

Созыв режиссеров для обсуждения картин или сценариев не представляет какого-либо открытия — это практиковалось и раньше. Новое заключается лишь в том, что обсуждение либретто и сценариев входит в систему работы фабрики, на той стадии работы над сценарием, когда больше всего необходимы помощь и внимание (перед разработкой режиссерского сценария), и носит чисто деловой творчески-производственный характер и, наконец, устраняет существующую разобщенность режиссеров фабрики.

В момент, когда Московский комбинат занят ликвидацией корней роомовщины, которая питалась, между прочим, оторванностью режиссера от фабрики, от руководства, от товарищей по работе, начинание I фабрики приобретает свое значение.

Художественно-производственные об'единения (теперь — художественные фабрики) были до сих пор органами в значительной степени административного характера. **Они должны превратиться в боевые творчески-производственные коллективы, боевые содружества. Только при этом условии художественные фабрики действительно будут основным звеном производства.**

Как и литературе, советской кинематографии не нужны вредные группы и группировки. Но подлинный рост искусства, овладение стилем социалистического реализма не отвергает, а предполагает развитие творческих течений, творческого соревнования, формирование все новых художественных индивидуальностей. Художественные фабрики (ХПО) должны состоять из режиссеров разных творческих направлений, но находящих общий язык между собой. Тупым педантизмом было бы настаивать на нивелировке состава фабрик (скажем, одни документалисты и т. п.). Сохраняя индивидуальность каждого режиссера, художественные фабрики должны бороться за создание полноценных картин, которые убеждали бы зрителя правдивым и волнующим языком социалистического реализма.

Эсфирь Шуб, Преображенская и Правов, М. Ромм и Рошаль, Дзиган и Пырьев, Литвинов и М. Степанов, Ай-Артьян — все режиссеры I фабрики, каждый работая в своем плане, не могут не составить боевое содружество, в тесном контакте осуществляющее поставленные перед фабрикой задачи. **А задача этих режиссеров — не организация группировок, сковывающих движение вперед, а дружная совместная работа по созданию нужных стране, недорогих и высококачественных картин.**

Для А. Роома характерно было третирование и неуважение своего с'емочного коллектива, третирование и неуважение других режиссеров. Подлинно советский режиссер строит свою работу лишь в коллективе, активно участвуя в общей жизни фабрики, направленной к дальнейшему под'ему советской кинематографии.

На I фабрике (ХПО) Московского комбината наметились и осуществляются формы дружного, боевого участия режиссеров в жизни фабрики. Эти формы нужно закрепить и искать новые. Сплочение драматургов, работающих на режиссеров фабрики, привлечение операторов и художников, организованная систематическая работа с актерами, связь с научным миром, пролетарской общественностью и прессой и т. д. — все это предстоит еще проделать фабрике, если мы хотим, чтобы она действительно была творческим организмом, а не только хозяйственным звеном. И плодотворность этих форм будет проверяться результатом: качеством **картин, их стоимостью, плановыми и лимитными показателями.**

С честью выполнив эти производственные показатели, борясь за культурную среду в кинематографии, осуществляя связь с товарищами по работе на других фабриках, рассматривая себя как немаловажное звено советской культуры и искусства в целом, режиссеры I фабрики (ХПО) Московского комбината завоюют право называть себя:

БОЕВОЕ СОДРУЖЕСТВО!

И. В.

ВЫХОД ИЗ ТУПИКА

Глубочайший сценарный прорыв, в котором находится и сейчас ХПО I Московского комбината, об'ясняется причинами чисто субъективного характера. Причины — **в недостаточной конкретности руководства вопросами сценарной работы.**

„ВСЕ ПРЕДУСМОТРЕНО!"

Располагая к началу 1934 г. режиссерскими кадрами в составе тт. М. Ромма, Преображенской и Правова, Эсфири Шуб и Дзигана, старое руководство первого об'единения строило свой производственно-тематический план следующим образом: Преображенская и Правов работают над произведением колхозной тематики, Дзиган — над военно-оборонной, Ромм — над молодежной, Эсфирь Шуб — над документальной фильмой о советской женщине.

По этому плану заказывались сценарии.

Авторы Шухов и Панферов работали: первый над сценарием «Ненависть», второй над «Твердой поступью». Всеволод Вишневский — над военно-оборонным сценарием «Мы из Кронштадта». Драматург Ромашев должен был переделать в сценарий свою пьесу «Бойцы». Тов. Вершинин и Лукацкий писали сценарий молодежной фильмы «Даже не однофамилец», Лапин — о советской женщине — «Женщина и репортер».

Кроме того были намечены сценарии «Соревнование состоится» — Бражнина и «По горячим следам»— Глазычева и Леонидова.

Как будто бы все предусмотрено, все учтено, все продумано.

К сожалению, оказалось, что это только «как будто бы».

ТУПИК

Сценарий Шухова **«Ненависть»**, заказанный для Преображенской и Правова, выполнен. Он уже утвержден директивными инстанциями и с 1 апреля пущен в работу. Укомплектована группа. Этот участок работы ХПО № 1 можно считать в основном благополучным, что, кстати сказать, приобретает особую важность, так как за весь прошлый год Московской фабрикой не было выпущено ни одной фильмы на колхозной тематике. Но на всех остальных участках работы положение создалось почти катастрофическое.

Сценарий **«Мы из Кронштадта»** Вишневского, к которому не было достаточно критического подхода, восторженно принятый трестом Союзфильм, пролежал там в течение четырех месяцев — срок, за который он мог бы быть переделан. Трестом же Союзфильм было заявлено первому об'единению, что так как со сценарием Вишневского все благополучно, Ромашева беспокоить не следует, и его стали ориентировать на Ленинград. Но «Мы из Кронштадта» встретил ряд возражений в директивных инстанциях и в работу пущен не был. Вишневскому были предложены переработки, и только на-днях «Мы из Кронштадта» будет сдан автором на фабрику.

Сценарий Лапина, предназначавшийся для Эсфири Шуб, был задержан в ГУКФ. Сейчас Шуб предложено готовиться к другой постановке.

«Даже не однофамилец» — сценарий молодежной фильмы, написанный Вершининым и Лукацким, утвержденный директивными инстанциями, был предназначен для режиссера М. Ромма. Сейчас М. Ромм готовится к работе над другим сценарием, а «Даже не однофамилец» лежит без режиссера.

С ликвидацией ХПО № 3 в ХПО № 1 влились режиссеры Рошаль, Пырьев и приехавший с Чукотки Литвинов.

Положение еще более обострилось.

Никто из вновь пришедших не мог заниматься сценарными вопросами, так как за каждым из них оставались недоделанные картины, начатые в ХПО № 3, но как только фильмы были выпущены, все эти режиссеры также оказались без сценариев для дальнейшей работы.

В итоге: по одному лишь ХПО № 1 пять режиссеров — Пырьев, Рошаль, Дзиган, Ромм и Шуб — оказались без дела.

Нависла угроза прорыва. Выполнение промфинплана уперлось в тупик.

И не специфичность кинопроизводства, не об'ективные условия тому причиной.

Это «плодотворные» результаты ставки руководства на самотек. Итоги отсутствия взаимопомощи, контроля и оперативного руководства сценарным делом.

ВЫХОД

Существует ли выход из этого положения? Бесспорно. Для Рошаля пишется сценарий **Панферовым** о колхозном строительстве и либретто драматургом **Вольфом — «Прыжок через полюс».**

Заключен договор с Гарри на сценарий для Пырьева.

Режиссер Дзиган, кроме основной работы над сценарием «Мы из Кронштадта», работает с привлеченным в качестве консультанта режиссером Сахновским над сценарием по пьесе «Смерть Тарелкина».

Для режиссера Литвинова писателем Пришвиным написан сценарий, уже утвержденный директивными инстанциями, «Хуа-Ху» (по роману автора — «Жень-шень» — корень жизни).

При руководстве ХПО № 1 создано режиссерское ядро. Здесь режиссеры помогают друг другу и олицетворяя собой творческое лицо об'единения, непосредственно участвуют во всей его производственной жизни.

Но этого мало. Необходимо сейчас же приложить все усилия к тому, чтобы в ближайшее же время получить заказанные сценарии. Создать самую тесную связь между сценаристами и руководством ХПО и режиссерами, для которых они пишут. Вести эту работу не кампанейски, а повседневно и планово.

Нужно уже теперь приступить к подготовке сценариев на 1935 год.

Надо понять, что не об'ективные причины, а суб'ективное разгильдяйство ввергло промфинплан в прорыв, и лишь добросовестная, интенсивная работа сможет его оттуда вывести, ибо выход из этого тупика найден.

АЛ. ХРАМЧЕНКО

СИСТЕМА... ПЕРЕРАСХОДОВ

В предыдущем номере газеты «Кино» в заметке «Позорные цифры» были помещены первые сведения о перерасходе по смете группы «Джаз». Этот перерасход на сегодняшний день выражается в сумме **369 тыс.** рублей.

Прочтя в газете «Кино» о перерасходе по картине, группа «Джаз» созвала производственное совещание для выяснения причин этого перерасхода. Обнаружились весьма интересные данные, которые смогут послужить ценным материалом для анализа системы внутрифабричного планирования Московского комбината.

Мы ни в какой мере не собираемся оправдывать группу «Джаз» или обвинять руководство Московской фабрики в произведенном перерасходе. Оглашенные на производственном совещании группы сведения требуют детальной проверки, и лишь после того как бухгалтерия Московской фабрики совместно с начальником группы «Джаз» подведет полные итоги по картине, можно будет установить виновность той или иной стороны. Однако ряд цифр, прошедших предварительную проверку, уже настолько показателен, что несомненно заслуживает опубликования. Начнем с истории запуска в производство фильмы «Джаз».

Картина «Джаз» была начата производством в апреле 1933 г. Первые с'емки произведены 28 мая 1933 г. Первоначальная смета по картине была составлена в размере **1.200 тыс.** рублей. Исходным моментом составления сметы послужил режиссерский сценарий, содержавший **1.019 монтажных кадров.** По решению режиссерской коллегии Московской фабрики, сценарий должен был быть сокращен до размеров **750 кадров.** Нормального подготовительного периода по картине группа не имела, и в результате сценарий был спущен в производство без предварительного сокращения, которое было решено произвести в процессе с'емок. Следует отметить, что спущенный в производство сценарий не представлял собой законченного постановочного сценария.

Составление сметы по картине было поручено не начальнику группы «Джаз», а ответственным сотрудникам ХПО № 2, которые производили разработку сметы без генерального плана картины, каким в сущности должен быть постановочный сценарий. Ни режиссер группы, ни назначенный впоследствии начальник группы т. Зайенц в составлении сметы участия не принимали. Вступив в исполнение своих обязанностей в августе 1933 г., начальник группы т. Зайенц ознакомился со сметой, механически сокращенной к тому времени до 820 тыс. рублей, и тотчас же доложил дирекции о том, что смета не реальна и картина несомненно будет стоить дороже. Руководство фабрики предложило т. Зайенцу продолжать работу по картине, сообщив ему, что имеется дополнительное ассигнование в сумме 69 тыс. руб., которые не израсходованы в подготовительный период.

Перейдем к анализу причин перерасхода. Перед от'ездом в экспедицию на натурные с'емки, группа работала в течение трех месяцев в павильоне. За это время убытки, причиненные группе технической базой Московской фабрики, систематически задерживавшей постройку декораций, выражаются в сумме **79 тыс. рублей.** Группа пред'явила счет технической базе и этот счет решением арбитража **был утвержден** еще в октябре 1933 г.

За три с половиной месяца пребывания в экспедиции из-за дождей группа **была в простое 32 с'емочных дня.** Этот простой обошелся **в 51.705 рублей.**

По возвращении из экспедиции группа работала опять в павильоне по 3 марта. С 3 по 15 марта из-за отсутствия угля фабрика перестала отапливаться, и с'емки были прекращены. Этот простой **в 11 дней обошелся группе в 22.440 рублей.**

Группа осваивала транспарантный цех, который не был закончен и во-время сдан в эксплоатацию. По плану цех должен был быть полностью закончен к 1 сентября 1933 года и затем пройти нормальный период освоения. Окончание оборудования цеха было произведено лишь в январе 1934 г., вследствие чего группа принуждена была снимать, на-ходу устраняя естественные при освоении нового дела, производственные неполадки. В результате освоение было проведено силами группы, но это в свою очередь отразилось в сумме **22 тысячи рублей,** перерасходованных на простое.

По независящим от группы обстоятельствам тексты фильмы должны были быть переработаны. Эта переработка обошлась в дополнительную сумму 5.000 рублей

В процессе с'емок простои по болезни актеров обошлись **в 8 тысяч рублей.** Простои после возвращения из экспедиции по вине технической базы, не сдавшей во-время декорации, **обошлись в 30 тысяч рублей.**

Стоимость содержания группы за 1 день по составленной смете была определена **в 115 рублей.** Фактически же за все время работы стоимость группы, ее зарплата выражалась **в 500 рублей в день.** Разница против сметы составляет **8.625 рублей в месяц.** В общем итоге перерасход по зарплате группы за 11 месяцев выразился в сумме **94.875 рублей.**

Неправильно отнесенные за счет группы суммы составляют **4.500 рублей.** Суммы, подлежащие возврату в счет переданного технической базе имущества группы, составляют **3.000 рублей.**

Таковы приблизительные данные, которыми в настоящее время располагает группа при выяснении причин перерасхода. Эти суммы убытков возникают, главным образом, за счет так называемых «об'ективных условий». Однако целый ряд других цифр несомненно доказывает несостоятельность существующей системы внутрифабричного планирования.

Попробуем подытожить все приведенные нами данные:

Болезнь режиссера—40.800 руб.

Простой по вине техбазы, до экспедиции (сумма подтверждена решением арбитража) — 79.000 руб.

Простои из-за неблагоприятной погоды в экспедиции (32 дня) — 51.000 рублей.

Простои из-за отсутствия отопления на фабрике — 22.400 рублей.

Переработка текстов—5.000 руб.

Освоение новых видов с'емки, проведенное группой в процессе работы и вызвавшее ряд простоев из-за производственных неполадок — 22.000 рублей.

Болезни актеров — 8.000 рублей.

Простои по вине технической базы, после возвращения из экспедиции — 30.000 рублей.

Неправильно отнесенные на счет группы суммы и суммы, подлежащие возврату — 7.500 рублей.

Перерасход против сметы по содержанию основной с'емочной группы—94.875 рублей.

Итого — 360.575 рублей.

Здесь мы имеем незначительное расхождение с теми данными, которые были опубликованы в газете «Кино». Оглашенные на производственном совещании группы предварительные данные несомненно еще нуждаются в детальной проверке. Но совершенно очевидным является тот факт, что подавляющая сумма перерасходов **падает на невыполнение технической базой фабрики своих обязательств перед группой.** Огромную роль в перерасходе сыграло то, что **картина была пущена в производство без постановочного сценария, без нормального подготовительного периода.**

Художник т. Уткин в течение двух-трех дней должен был дать исчерпывающие соображения по смете, не имея никаких исходных материалов. На производство всех макетов по смете отпущено 69 рублей. Между тем один только макет Большого театра **обошелся около 2.000 рублей.**

В процессе работы по условиям с'емки ряд об'ектов из экспедиции был перенесен в павильон. Эти об'екты в выписке на осветительную аппаратуру совершенно отсутствовали, так как оператору приходилось делать выписку на свет, так же без всяких исходных материалов. Производя такую «линовую» выписку на осветительную аппаратуру, оператор своевременно поставил в известность руководство о том, что никакой ответственности за предстоящее изменение этой выписки он взять на себя не может, так как ни точного перечисления об'ектов с'емки, ни эскизов и макетов декорации он не имел.

Вторым ненормальным явлением, на которое следует обратить внимание, является составление сметы не только без участия начальника группы, которому в дальнейшем придется проводить работу, но и без режиссера, ставящего картину.

Третий момент, который несомненно следует поставить в вину группе,—это **отрыв работников группы от хозяйственного и финансового планирования работы по фильме.** Выяснившаяся сумма перерасхода лишь в последние дни была доведена до сведения работников группы.

Таковы ориентировочные данные, характеризующие основные причины перерасхода по группе «Джаз». Мы полагаем, что руководство фабрики должно тотчас же заняться детальным изучением этих причин, так как в этом случае мы имеем дело с ударной группой, работавшей с подлинным энтузиазмом, неоднократно перевыполнявшей план, и **тем не менее все же оказавшейся в прорыве. Очевидно система работы фабрики играет решающую роль и здесь кроются основные пороки, неизменно приводящие каждую фильму к перерасходу.**

Н. АНДРЕЕВ

ТЕХНИКА— НА СЛУЖБУ ТВОРЧЕСТВУ

Творческие работники, непосредственно работающие над фильмой, и так называемые подсобные цеха, от которых в равной мере зависит судьба будущей фильмы, — это почему-то два «враждующих» лагеря.

Творческие работники, ищущие причин плохой продукции в сценарии, в режиссерской экспликации, в актерской работе, минуют не менее решающий этап — **работу подсобных цехов.**

Сейчас режиссеры впервые пред'являют четкие требования к производству. Режиссер **Пырьев** формулирует недостатки Потылихи: все возглавляет всеобщая **организационная расхлябанность, пронизывающая организм фабрики от помрежа до директора.** Люди теряют массу времени, в самых незначительных кратковременных делах никогда не соблюдаются сроки. Все агрегаты производства работают вразброд. Такая «система» исключает всякую возможность оперативной работы. Но расхлябаны также и режиссеры.

Печать расхлябанности довлеет и над техникой. — **Ведь ни одно производство в нашем Союзе,** — говорит т. Пырьев, — **не пользуется такой отсталой техникой, как кино.** Постройка декораций, оборудование павильонов, звукозапись, пленка, лаборатория — все это кустарщина, которой давно пора об'явить жестокую борьбу.

Как можно в срок построить декорацию, если время растягивается по всякому поводу. Даже перенос материала отнимает время, так как производится «вручную».

Отсутствие квалификации у низшего техперсонала **(гримеров, реквизиторов, осветителей)** обусловливается его текучестью. Уходить их заставляют ненормальные условия работы, отсутствие заботливого отношения, отсутствие перспективы роста. Можно ли мириться с уравниловкой в оплате труда лабораторных работников, от которых, в конце концов, зависит качество фильмы? Звуковая монтажница, отвечающая за всю звуковую часть фильмы, имеющая редкую квалификацию, получает зарплату, одинаковую с помрежем, являющимся, по существу, техническим работником. То же с проявщиками и копировщиками в лаборатории.

Отсутствие работников, с любовью относящихся к своему делу, сказывается и на цехах реквизита, мебели, костюмов. Никто не занимается этими цехами. А когда группе нужен какой-нибудь стул или стол, начинается беготня по музеям, учреждениям, потому что фабричный мебельный цех ничего предложить не может. Так же обстоит дело и с фундусами, которые с годами растрачиваются и не восстанавливаются.

И, наконец, последнее слабое, вернее, пустое место — место актеров. **Актеров нет.** И это влечет за собой множество неурядиц. Но эта большая проблема в ХПО № 1 сейчас уже стоит на пути к разрешению. Режиссер **Пырьев** совместно с режиссерами **Рошалем** и Дзиганом намерены создать актерскую мастерскую. Там из штатных актеров фабрики и из молодых учащихся театральных техникумов режиссеры будут готовить для себя киноактеров.

О затруднениях с актерами говорит и режиссер **М. Ромм.** Но эти трудности от относит на последний план, хотя и признает неудобство ночных с'емок, связанных с актерами театра. **Серьезнейшие тормоза— это отсутствие настоящего внутрифабричного планирования.** Так же огромным препятствием в нормальной работе является свет.

Свыше 100 тыс. рублей из суммы перерасходованных по картине «Пышка», Ромм относит на счет плохого планирования, влекущего за собой колоссальные простои из-за недостатка площади в павильоне, из-за медленной постройки декораций, в результате недостатка рабочей силы. В хорошо спланированном производстве на Потылихе можно было бы снимать бесперебойно.

Свет. Группы почти сплошь работают на бракованных углях. Это отражается на работе буквально каждого члена группы. Из-за мигания света, из-за плохо налаженного электрохозяйства с'емка протекает в ненормальных условиях. Работники не могут сосредоточиться. До 50 проц. рабочего времени теряется на налаживание света. Актеры от усталости и нервного напряжения снижают качество работы.

Тов. М. Ромм считает, что **необходимо поставить вопрос о немедленном налаживании собственного производства углей, точечных прожекторов и полуваттной аппаратуры.** И само собой, необходим пересмотр системы планирования.

О плановости и технике говорит реж. **Рошаль.** Хочется, чтобы работа об'единений шла хорошо. А для этого необходима **плановая работа.** Нужно, чтобы руководство **планово, серьезно занималось созданием коллектива, внимательно подбирая режиссера, оператора, директора и т. д. Нужно серьезное творческое сотрудничество и содружество.**

Рошаль предлагает, чтобы **режиссерская коллегия фабрики не ограничивалась обсуждением творческих вопросов и включила бы в сферу своей деятельности технику.**

Режиссеры **Преображенская** и **Правов** говорили о производственных недостатках по опыту своей работы на Лесной. В первую очередь и они отмечают необходимость дифференциации оплаты работников, занимающихся проявкой и печатанием фильм.

При переходе на Потылиху им снова грозит неприятность, которую они с большим трудом изжили на Лесной, — это **отсутствие элементарной дисциплины.** Люди ходят, разговаривают, шумят и этим безнаказанно мешают с'емкам. На Лесной Преображенской и Правову удалось добиться соблюдения тишины при с'емках. Режиссеры Преображенская и Правов и здесь будут стараться водворить соответствующую дисциплину.

Эти первые высказывания режиссеров должны повлечь за собой новые пожелания творческих работников и главное — **улучшение организации производства в 1 об'единении Московского комбината путем воплощения в жизнь пожеланий творческих работников.**

Г. АЛИНА

ЕЩЕ О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ

Между художественно-производственными об'единениями и технической фабрикой Потылихи договоренность отсутствует.

Техническая фабрика Московского комбината — владелец павильоном со всем оборудованием энергетического и паросилового хозяйства, звукотехнического и подсобно-монтировочных цехов — гримерного, мебельного, монтировочного, драпировочного, костюмерного, бутафорского, малярного и скульптурного.

Реорганизация технической фабрики, оформившая ее в самостоятельного типа производственную единицу, прошедшая в начале марта, застала работников фабрики по их собственному выражению врасплох.

При смене руководства положение как будто бы стало несколько проясняться.

Были выработаны определенные условия. На все услуги, предоставляемые технической фабрикой художественно-производственным об'единениям, — рабочую силу, с'емочную площадь, электроэнергию, материалы, реквизит и т. д., — был разработан прейс-курант, который ложится в основу договоров, заключаемых между техфабрикой и ХПО. Кстати, следует указать, что этот крейс-курант, переомотренный директором техфабрики т. Саттель, снижен за счет рационализации против прейс-курантов ленинградской, киевской и межрабпомовской фабрик.

Между техфабрикой и ХПО заключаются генеральные соглашения на группу постановок с подразделением на звуковые и немые и сроком представлений конкретных материалов.

По окончании подготовительного периода в том или ином ХПО заключаются докальные соглашения с соответствующими уточнениями. Все это должно проверяться хозрасчетом.

На первый взгляд все хорошо. Но стоит более пристально вглядеться во взаимоотношения техфабрики с ХПО, как картина видимого благополучия резко меняется.

Художественно-производственные об'единения, не имея у себя во-время сценариев, не обеспечив своевременной подготовительной работы, **за весь первый квартал 1934 г. не сдали в павильон ни одной картины.**

Спуск картин на техфабрику ожидается только лишь в начале мая. А пока техническая фабрика доделывает старые фильмы и принимает частые спецзаказы со стороны.

По сути **дела промфинплан уже сорван.**

Отсутствие точных планов на предстоящие работы, отсутствие сценариев, которые должны быть запущены в производство, влекут за собою отсутствие смет на материалы, детали для декораций, гримов, костюмов и т. п. Простаивает площадь и все техническое оборудование.

Но пройдет два-три месяца и художественно-производственные об'единения, не обеспечив своевременной подготовки, сразу начнут сдавать на техническую фабрику свои работы.

Эта концентрация всего основного производства на одно полугодие, идущее взамен плановой годовой разверстки, приведет к тому, что с'емочная площадь, пустующая сейчас, окажется недостаточной, появится чрезвычайно ощутимая нехватка в осветительной аппаратуре и рабочей силе. Техническая фабрика не будет успевать справляться с работой, появится новый прорыв, вызванный на этот раз **уже перегрузкой павильона.**

Художественно-производственные об'единения и техническая фабрика — предприятия, помещающиеся в одном месте, теснейшим образом связанные и взаимозависящие, не могут сговориться между собою, срывая друг другу выполнение промфинплана, а тем самым срывая выполнение плана Комбината.

Руководству Московской фабрики необходимо сейчас же вмешаться в это дело, установив твердый, календарный, с'емочный план.

Нужно предложить ХПО сдавать заявки на все материалы минимум за месяц до вхождения картины в павильон.

Необходимо проводить читки сценариев среди работников техфабрики до того времени, как эти сценарии будут пущены в производство, дабы они имели возможность соответствующим образом подготовиться к предстоящей работе.

Прорыв во взаимоотношениях, влекущий за собой прорыв в производственно-финансовом плане, должен быть раз и навсегда ликвидирован.

АРСЕН

СЦЕНАРИЙ ГОТОВ... Можно переделывать?

Возросшие требования к кино, авторитет организаций, занимающихся вопросами кино, усугубляют ответственность первичного звена фабрики за характер и качество драматургических произведений. Сценарий должен быть принят фабрикой уже законченным художественным произведением правильной политической направленности и яркой авторской индивидуальности.

Между тем фабрики заменяют руководство авторами — пресловутыми «поправками». Сценарий «поправляется» долго, упорно, систематически, по ряду фабричных инстанций. Указания нагромождаются из указания, варианты на варианты. У художника притупляется творческий слух и он превращается в нивелированного кинематографического закройщика, имя которого перестает быть обязательным в кадре.

Руководство фабрик во взаимоотношениях с кинодраматургами пародирует старую немецкую сказку: незадачливый подмастерье уже заранее знает повадку мастера и, только делая последний стежок, кричит: «Мастер, готово—можно пороть?».

Поправки рассматриваются сплошь и рядом как дело чести фабрики, поправки так сказать во что бы то ни стало — они идут по мелочам, по подробностям, разрушая по существу основную композицию художественного произведения, хотя иногда и улучшают при этом отдельные детали.

На первый взгляд дело якобы только в негибкости и в неподготовленности аппарата к работе с выросшими художественными кадрами. По сути дела вопрос много серьезнее. Это **вопрос идеологии.**

Если смотреть на продукцию драматурга так, как смотрели формалисты, **как на сырье для художественного произведения, тогда всякая ломка и всякие переделки законны.** Эта точка зрения, сводящая искусство кино к монтажу, подводит солидную идейную базу под «поправки».

Но этой точки зрения никто открыто, по **крайней мере, не защищает.** Самостоятельная, даже ведущая роль кинодраматургии никем не оспаривается. Кинодраматургия — организационно признанная разновидность деятельности писателя. Между тем ни одно издательство, ни одна литературная организация, ни один театр не будут гонять писателя через **десятки безответственных, противоречивых** вариантов. И ни один писатель этого по отношению к себе там не позволит.

Кино по отношению к издательствам находится в «счастливом» положении. Если издательство и театры **принципиальными и немногократными** поправками достигают того, что недостаточно доработанные художественные произведения качественно повышаются, поправки и мытарства литературного сценария сводятся к тому, что он **перестает быть художественным произведением, и в результате десятка взаимоисключающих переделок становится лишь сырьем для режиссера. В этом корень вопроса.** Сознательно или бессознательно в основе этой практики лежит установка на сценарий, как на производственное сырье.

Фабрика имеет возможность влиять и переправлять художественное произведение, именуемое в производственной практике сценарием, много раз. Четыре раза могут и должны быть даны в течение шести—восьми месяцев работы над сценарием всякие мотивированные конкретные указания, определяющие **следующую новую стадию работы над художественным произведением.** Художественное произведение—это органическое целое, ростом которого можно управлять, но хирургическим вмешательством в уже оформившееся произведение можно только заменить руки и ноги превосходно теоретически рассчитанными протезами.

Другими словами, речь идет об **ответственности фабрики за направление работы художника от одной стадии к другой и к замене кустарных формалистских поправочек правильным руководством работой над произведением.**

Бесспорно, что произведение, ведущая тенденция которого вредна или художественные качества сомнительны, должно без ложной вежливости и чинопочитания безоговорочно отвергаться фабрикой. **Подлинно художественные произведения с правильной тенденцией должны изживать свои частные ошибки на следующих этапах своего создания — тема в либретто, либретто в авторском сценарии, авторский сценарий — в режиссерском.**

Топтание же на месте, «поправки», приводящие к методу ножниц, должны быть изгнаны, как формалистская практика, обезличивающая нашу кинематографию.

Н. ОТТЕН

ОТ РЕДАКЦИИ

Организационные вопросы, касающиеся взаимоотношений авторов-сценаристов с фабрикой, не ограничивают **весь** круг проблем, встающих перед руководством киноорганизаций в деле воспитания авторов, в деле создания подлинно художественных произведений кинодраматургии.

Если вопросы настоящего руководства процессом производства фильм сейчас, особенно в связи с делом А. М. Роома, начинают осваиваться и руководство фабрик прекрасно понимает, что оно должно руководить и отвечать за каждую стадию производственного процесса, то создание произведений кинодраматургии на решающих стадиях проходит в стороне от фабрики и вне сферы влияния фабричного руководства.

Это приводит к бесконечным переделкам авторских сценариев еще до приема их фабрикой.

Совершенно ясно, что до тех пор, пока фабрика не будет до конца отвечать за каждую стадию работы над сценарием и за направление работы по следующим стадиям, — нельзя говорить о том, что руководство фабрики охватывает целиком все свое производство, т. е. обеспечивает создание полноценных художественных картин и руководит реализацией утвержденного высшими инстанциями темплана.

Статья т. Оттена ставит один из существенных вопросов руководства сценарной работой фабрик.

Редакция просит кинодраматургов, писателей и работников фабрик выступить с конкретными предложениями по организации этой работы.

ПРИНЯТЫ И ПУСКАЮТСЯ В ПРОИЗВОДСТВО

Звуковой сценарий **«Ненависть»** по одноименной повести Шухова. Авторы сценария — Шухов, Преображенская и Правов. Режиссеры— Преображенская и Правов. Производство — Московского комбината.

Комедия Вершинина и Лукацкого **«Даже не однофамилец».** Производство — Московского комбината.

Сценарий писателя Пришвина **«Хуа-Ху» для режиссера Московского комбината Литвинова.**

Детский сценарий Студенцова и Горовцева **«Пропавшее звено»**, режиссер — Леонтьев. Производство— Востокфильм.

Звуковой сценарий Паустовского и Холиского **«Кара-Бугаз»** по одноименной повести Паустовского. Режиссер — Разумный. Производство — Востокфильм.

●

Выпускается на экран немая фильма режиссера Долидзе **«Последние крестоносцы».** Производство — треста Госкинпром Грузии.

ОТКЛИКИ НА ДЕЛО А. РООМА

Творческий коллектив Узбекфильм всецело поддерживает решение ГУКФ о предании суду режиссера Роома за преступное разбазаривание государственных средств.

Констатируя в своей среде аналогичные явления, со всей решительностью будем драться за ликвидацию роомовщины. Требуем привлечения к ответственности руководителей, которые поддерживали и санкционировали деятельность Роома. Призываем всех честных работников кино очистить свои ряды от разложившихся антисоветских элементов, вельмож и болтунов, расхитителей социалистической собственности.

МБ ИТР ПЕТРОВ

●

Одобряем приказ ГУКФ о снятии с работы и предании суду дезорганизатора производства А. М. Роома. **Обещаем: экономить пленку, средства экспедиции.**

МАГНИТОГОРСК, ГРУППА «БОЛЬШАЯ ИГРА»

КАКИМ БУДЕТ 1935 ГОД?

НА РЕЖИССЕРСКОЙ КОЛЛЕГИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФАБРИКИ

Расширенное заседание режиссерской коллегии Ленкинокомбината, посвященное вопросам организации темплана 1935 г., поставило большое количество вопросов, определенных новым этапом творческого роста коллектива одной из самых больших по производственному плану кинофабрик в СССР.

Вопросы тематики оказались неразрывно связанными с вопросами жанрового разнообразия; проблемы планирования с расстановкой людей и их творческими устремлениями; вопросы привлечения писателей с проблемой инсценировки и специального их закрепления за кино и, наконец, возникла проблема темы и материала, без решения которой, по существу, невозможна правильная ориентация режиссера.

Докладчик от художественного бюро фабрики **т. А. Пиотровский** разбил свое выступление на три части: он наметил некоторые итоги темплана 1934 г., разделы темплана 1935 г. и расстановку режиссеров по этим разделам в будущем году.

Докладчик отметил значительные достижения за 1934 г. в овладении методом переноса литературных классиков в кино («Гроза»), рождение советской оптимистической комедии — фильма «Люблю ли тебя» Герасимова и сценарий Хейфица и Зархи «Горячие денечки», а также расширение драматургических возможностей путем широкой мобилизации всех эмоциональных возможностей для решения социального конфликта в «Юности Максима» Козинцева и Трауберга и постановки в «Крестьянах» Эрмлера, Большинцева и Портнова заостренного конфликта. И, наконец, зарождение очерка, возможного только в специфике кино — «Анкара — сердце Турции».

Эти достижения нужно расширить и продолжить в 1935 г. В этом году должны быть реализованы все переходящие вещи предыдущего года.

1934 г. прошел по существу без привлечения писателей. Все основные вещи этого года—«Юность Максима», «Горячие денечки», «Крестьяне»—сделаны драматургически руками режиссеров. Только в конце года должны появиться сценарии Пантелеева, Слонимского, Малышкина.—В следующем году необходимо в основном ориентироваться на писателя,— говорит далее т. Пиотровский.

Для 1935 г. в первую очередь встает проблема показа деревни, показа радостной колхозной жизни.

Красной армии в этом году посвящается комедия «Горячие денечки». В следующем году нужно дать картину монументальную и мощную, нужно показать Рабоче-крестьянскую Красную армию во весь рост. Предполагается это сделать на материале авиации или танковых частей.

В 1934 г. кроме «Трех директоров» нет картины о социалистическом строительстве, о партии. В следующем году такая картина должна быть создана на материале —пафос освоения, заводы второй пятилетки.

В 1934 г. совершенно выпала и должна без сомнения быть поставлена в 1935 г. тема о женщине. Должен быть тематически охвачен комсомол. Необходимо восстановить в своих правах международную и, в первую очередь, западную тематику, немотивированно у нас опороченную, несмотря на большой интерес к ней зрителя. Должна быть создана подлинно научно-фантастическая картина. «Памир» картина 1934 г., еще по существу не является научной фильмой, а находится лишь на подступах к ней. Для следующего года здесь намечается тема о преодолении пространства, о сверхскоростном движении и другие.

Наконец, намечена большого размаха кинооперетта. На классике предполагается закрепить одного режиссера целиком и полностью.

Создается детское об'единение. Привлечены детские писатели, намечается детский альманах.

Расстановка людей намечается **т. Пиотровским** следующим образом:

Ф. Эрмлер заинтересован темой женщины в социалистическом строительстве.

Я. Хейфиц и А. Зархи возвращаются к комсомольской тематике.

С. Юткевич и **Л. Арнштам** намечают постановку сценария «Мечты», оперетту и фильму о женщине—«Комсомолка».

Г. Козинцев и **Л. Трауберг** предполагают к постановке вторую серию «Большевика» или научно-фантастическую фильму.

С. Тимошенко планируется фабрикой на военно-оборонные фильмы, что по мнению докладчика этому режиссеру не свойственно и даже вредно, но почему-то полезно фабрике.

Бр. Васильевы будут работать в индустриальном разрезе—СТЗ, заводы второй пятилетки.

И. Трауберг и **Л. Дубсон** в плане 1935 г. еще не конкретизированы. Предполагается «Золотой песок».

П. Петров-Бытов намечает для себя «Челкаша» **Максима Горького**. Фабрика возражает и настаивает на фильме о зажиточной деревне.

А. Минкин и **М. Сорохтин** закрепляются за научно-фантастическими фильмами. Намечены сценарии «Хибины» и «Солнце».

А. Иванов предполагает постановку сценария **Л. Трауберга** «Интервенция». Заинтересован в работе над научно-фантастической фильмой (писатель В. Каверин).

Вл. Петров намечает для себя «Петра Великого». Фабрика ориентирует на него «Ивана Газа» Чумандрина и сценарий о социалистическом строительстве.

В. Шмитгоф планируется на один из разделов, наименее обеспеченный режиссерами.

А. Ивановский целиком закрепляется на постановке классиков Намечены «Чернышевский», «Дело» **Сухово-Кобылина** и «Воскресение» **Л. Толстого.**

В. Герасимов планируется на комедию.

А. Иогансен не выяснен. Условно намечается «Укрощение мистера Робинзона» **В. Каверина.**

Н. Лебедев будет ставить «Детство» **Максима Горького.**

Г. Угрюмов сделает картину, посвященную пионерскому слету.

М. Цехановский и вся мультипликация фабрики в целом не имеет ни тем, ни сценариев. Намечено привлечение тт. **Васильевой, Кассиля, Шварца.** Дал согласие работать для мультипликации **Ю. Тынянов.**

Три первых наиболее значительных по содержанию выступления тт. **Л. Трауберга, С. Юткевича** и **Л. Арнштама** были посвящены критике основных установок, наметки художественного бюро плана в 1935 году.

Л. Трауберг совершенно правильно указывает, что планирование разделов тематики вместо планирования реальных художников и их творческих планов уже достаточно опорочено в кино.

Режиссеры — не подрядчики, работающие по нарядам фабрики, а растущие художники.—И это,—говорит **С. Юткевич,**— основное, что отличает их от режиссеров буржуазного кино.

Именно поэтому за каждой работой начинаются поиски, выходящие далеко за рамки разделов, поиски и новых идейных потоков и нового образного их выражения.

Наших режиссеров **Л. Арнштам** делит на «творцов и исполнителей». Если творцы—это люди, сами прощупывающие новые идейные потоки и реализующие их в свою образную систему, то исполнители могут лишь облечь в фактуру кино законченный и художественно выразительный драматургический материал, данный им в готовом виде. Причем исполнители делают это сплошь и рядом с исключительным блеском. Без такой дифференциации невозможен, по мнению **Л. Арнштама,** правильный подход к расстановке людей. Так и надо ориентировать план.

Все три выступавшие сошлись на том, что благодаря попытке разбить план по разделам, предопределенным только материалом, выпал ряд конкретных жанровых возможностей, использование которых только обогатило бы наше кино. Например, черковая картина, мультипликация и пр.

К мысли об узости разделов наметки темплана, определенной по существу только одним материалом, присоединился и **Я. Хейфиц,** иллюстрируя это указание на узость ориентировки, в первую очередь на материал, опытом своей работы над сценарием «Горячие денечки». Тема, задуманная задолго до обращения к материалу Красной армии, выплыла в работе и стала основной, хотя по существу никакого отношения к Красной армии не имеет. Материал оказался к тому же много уже самой темы.

Каждый из выступавших выдвинул и свои тематические предложения о своей работе на 1935 год. Л. Трауберг предложил «Отца Горио» Бальзака, С. Юткевич — «Вратарь республики» Л. Кассиля и, наконец, Я Хейфиц—картину о молодежи девятидесятых годов прошлого столетия.

То, что лежало за пределами чистой полемики в выступлениях тт. **Ф. Эрмлера, А. Слепкова** и **Васильевой,** горячо защищавших наметку художественного бюро, повторного выступления **Л. Трауберга** и заключительных слов председательствовавшего **Б. Обнорского** и докладчика **А. Пиотровского,** по существу явилось заданием для дальнейшей работы над темпланом 1935 года.

Бесспорным оказалось, что темплан 1935 г. должен быть готов к верстке не позднее июля 1934 г. для того, чтобы избежать болезненных явлений и простоев этого года.

Заказ четырех-пяти сценариев на каждого режиссера, 100—150 тысяч расхода на сценарий, всеми признаны куда более рациональными и экономными по сравнению с годовыми простоями групп.

Защитники плана строили свои выступления на указаниях, что план содержит реальные заявки, а также на необходимости педагогического воздействия на неопределившихся режиссеров. **Тов. Васильева** совершенно правильно отметила, что никто не хочет всовывать насильно **т. Тимошенко** в раздел оборонной тематики. Но если С. Тимошенко сам не определит своей тематики своевременно, производство не сможет терпеть простоя в ожидании самоопределения и будет вынуждено закрепить его за свободным участком.

В то же время основным является указание **т. Эрмлера, что советский план, план кинопромышленности— это не верстка самотека, а взаимодействие интересов производства с творческой направленностью художников.**

Сумма этих указаний была целиком принята. Тематическая наметка, вынесенная на обсуждение, была первоначальной, и работа по выработке темплана 1935 г. только еще начинается.

Чрезвычайной тревогой прозвучало выступление **т. А. Иванова,** рассказавшего, что в результате пышных тематических наметок и громких писательских имен, предположенных для него в начале каждого года, он при отсутствии личных связей с писателями реально оказался вынужденным ставить первый попавшийся сценарий, и при этих условиях ни о каком самоопределении речи быть не может. Это серьезное предостережение о необходимости реального планирования.

Заседание режиссерской коллегии было, очевидно, **началом,** за которым последует ряд встреч в Ленарк и на фабрике по отдельным из затронутых вопросов и **напряженная активная работа по темплану 1935 года.**

БЕТА

Из фильмы «Последние крестоносцы». Режиссер Сико Долидзе, оператор А. Дигмелов. В кадре актер Закариадзе. Производство Госкинпром Грузии

КЛАССИКИ на ЭКРАНЕ

ПРОБЛЕМА КИНЕМАТОГРАФИЗАЦИИ КЛАССИКОВ

ТЕЗИСЫ К ДИСКУССИИ, ПРИНЯТЫЕ БЮРО СЕКЦИИ КИНОДРАМАТУРГИИ НИСГИК

I. Наличие нескольких одновременно выпущенных звуковых картин, кинематографизирующих классические произведения («Пудушка Головлев», «Петербургская ночь», «Гроза»), есть выражение того огромного интереса к прошлому, который характерен для настоящего этапа и который является результатом уже накопленной силы познания прошлого. «История есть политика, обращенная в прошлое»,—это также относится и к истории культуры и к истории искусства.

II. В искусстве рост познания происходит через рост идейного и художественно образного понимания и истолкования одного из существеннейших элементов прошлого — его художественного наследства.

III. Кинокартина, созданная в наши дни, есть таким образом стилевой документ периода второй пятилетки—вне зависимости от того, сделана ли картина на современном материале или историческом, взята ли в основу ее современная нам действительность или отражение действительности, современной классическому произведению литературы или театра.

IV. Основная задача советского художника при переводе классического произведения на язык кино заключается в умении раскрыть ведущие тенденции изображаемой эпохи и их значение для нашего времени; правильно отразить те тенденции классика, которые делают данное произведение нужным нашей эпохе и оправдывают его выбор, а также избежать «реализма мелочей» и реставраторского отношения к произведению.

V. Идейно-художественная ценность кинематографизации классиков решается умением построить новое произведение не просто на кинематографически выигрышном, а на социально-значимом и художественно-ценном материале.

VI. Новая емкость и новые средства выразительности, обязательные при переносе произведения в кино, неизбежно предопределяют новую структуру произведения.

Это вовсе не означает, что трактовка характеров классического произведения должна быть подчинена абстрактным реминисценциям. Это означает умение найти единство личного и социального с приматом социального там, где в силу исторической ограниченности своего мировоззрения классик не смог найти и показать их.

VII. Замена отдельных элементов новой композиции должна итти по стилевой линии, определенной классиком и определившей выбор данного произведения, ибо только наличие единства этой линии гарантирует целесообразность кинематографизации произведения. Задача переноса классического произведения в кино не должна выводить советского художника за пределы стиля, определившего данное классическое произведение, если оно берется как идейно-художественный комплекс, а не просто как фабульная схема.

VIII. Можно установить два вида перевода литературных произведений в кино:

а) **Кинематографизация,** т. е. такое переформирование, которое вызвано стремлением, при сохранении идейно-стилевого стержня произведения, найти равноценное, но специфичное для кино новое композиционное единство произведения путем перестройки или замены его отдельных компонентов.

б) **Инсценировка,** т. е. такой перенос литературного произведения на экран, который осуществляется путем механического сокращения, вызванного стремлением приспособить голую фабульную ткань произведения к техническим возможностям кино. Из инсценировки, как правило, выпадают: идейно-стилевое качество произведения, целые сюжетные линии, сложные мотивировки, авторская индивидуальность **классика.**

IX. **Теоретически возможно создание кинокартины, вольно трактующей тему и мотивы классического** произведения, находящейся под эмоциональным и мироощущенческим влиянием источника, но активизирующей его и конструирующей свою тему и мотивы совершенно самостоятельно.

X. Неверно понятая задача кинематографизации ведет к привнесению в произведение таких новых элементов, которые не органичны для источника. В этом случае происходит разрушение идейно-стилевой ткани классического произведения без замены его равноценным кинопроизведением. Простая же инсценировка приводит к вульгаризации и порче материала.

XI. В производственной практике отбор классиков происходит по двум признакам, в основном совпадающим с определениями «кинематографизация» и «инсценировка»: по признаку возможности прямого или опосредствованного идейного введения классического произведения в современность или по признаку возможности создания фальсификатов, так как обращение к тематике прошлого может обозначать не только стремление обогатить и расширить охват об'ектов современного искусства, но и стремление замаскировать **неумение творчески работать на тематике современности, художественно справиться с ее задачами.**

XII. Одна из коренных задач советской кинематографии — творческая кинематографизация цикла классических произведений, которая должна обогатить ее идейно-**цельными,** драматургически завершенными кинопроизведениями, максимально удаленными от буржуазного типа инсценировок, паразитирующих на успехе и значении литературных произведений, но не могущих перевести их ни в идейный план советского искусства, ни в специфический ряд советской кинематографии.

„БАБЬЕ ЛЕТО"

Закончен и сдан в ГУКФ на утверждение сценарий «Бабье лето» (старое название — «Начальник политотдела»).

Авторы сценария: Юрий Либединский, М. Колотозов и С. Бартенев.

„СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА"

Режиссер Дзиган совместно с консультантом режиссером Сахновским работают над сценарием **«Смерть Тарелкина»** по одной из **частей трилогии Сухово-Кобылина.**

„Последние Крестоносцы"

Сико Долидзе

Трудно по сложившимся канонам аннотационной литературы к нашим тематическим планам сформулировать тему картины Сико Долидзе «Последние крестоносцы».

Режиссер поставил своей задачей — показать существующие в горных районах Грузии пережитки родового строя и классово враждебные влияния этого строя на коллективизирующуюся деревню.

На XVII с'езде партии тов. Сталин говорил о том, что из пяти укладов, на существование которых в нашей стране указывал Ленин, осталось лишь два: социалистический и отживающий уже мелкокрестьянский. Патриархально-родового уклада как уклада нет уже больше в СССР. Но тем не менее пережитки его продолжают еще использоваться классовым врагом для подрыва победившего и расцветающего социалистического строя.

Показ средствами искусства этих специфических форм классовой борьбы, особенно в условиях национальных республик, имеет серьезное и большое значение в общем пути развития национального искусства.

С этой точки зрения и интересна серьезная и талантливая работа молодого режиссера и известного грузинского поэта **Сико Долидзе.**

Его картина — о том, как в далекую заброшенную деревню проникает революция.

Его картина — о том, как, несмотря на бешеное сопротивление классового врага, в затерянной хевсурской деревушке Шатиле организовывается колхоз и растут новые крепкие люди, строители новой жизни.

Несколько рыхлая композиция и ослабленный сюжет вещи, однако, не ослабляют ее высокой политической и художественной напряженности.

Картина эта агитационная в самом полном, в самом хорошем смысле этого слова.

Чрезвычайно трудная тема, своеобразный материал и политическая острота вещи заставили режиссера выбрать необычные методы донесения своих идей до зрителя.

Сико Долидзе **приобрел в этой** картине свой **особый, индивидуальный, художественный почерк. Большие страсти, большие идеи жизни и смерти, поставленные на карту в борьбе за новую жизнь, заставили поэта и режиссера изобрести новый, поэтический язык — язык большого пафоса, огромных обобщений и лирики, лишенной какой бы то ни было экзотики.**

Его **язык — это язык грузинского эпоса, переведенный сегодня на кинематографический экран.**

Картина начинается **блистательно** смонтированной **скачкой. Это всадники несутся в деревню сообщить** о том, что хевсуры убили чеченского пастуха. Эта бешеная скачка, смонтированная так, что зритель все время несется вслед за лошадью (снята она в двух планах, сбоку и сзади и смонтирована в последовательности этих кусков), сразу захватывает зрителя и все время держит его **в неослабеваемом напряжении.** И отсюда начинается рассказ о том, как в далекую деревню вместе с этим убийством проникает **понятие «класс»,** рассказ о том, как Торгвай из темного, покорявшегося всем законам рода забитого батрака превращается в организатора колхоза, в активного борца социалистического фронта.

Есть в этой картине незабываемые кадры, поднимающиеся до уровня мировых произведений народного эпоса.

Молодой комсомолец Мелия — хевсур — идет на чеченскую сторону, к колхозникам-чеченцам, в прошлом исконным врагам хевсуров для того, чтобы предложить им организовать совместное пастбище на Даго-Ахо. Его встречают **пастухи-чеченцы направленными на него дулами винтовок:** они привыкли видеть в хевсурах только врагов. И вот на **пригорок** поднимается Мелия. Он вонзает **старинный хевсурский свой меч с изображением черного волка в землю,** он бросает на **землю свой щит** крестоносца. Он **смотрит прямо в направленные** на него дула винтовок. Он **смотрит** долгие мгновения. Затем он наклоняется, лицо его мрачнеет, и вдруг, выпрямившись во весь свой рост, он подносит выхваченную из сапога свирель к губам и, улыбаясь, **играет** песню, связывающую без слов его, комсомольца-хевсура, и молодых комсомольцев-колхозников с чеченской стороны. Здесь найден с предельной экономностью тот художественный акцент, который не может быть об'яснен ни надписями, ни длинными эпизодами.

«Экзотика» первобытной хевсурской романтики преподносится режиссером как отживающая, ненужная и часто вредная «красивость». Когда убежденные чеченцами Торгвай отказывается убивать невинного в смерти его брата, вся деревня, пославшая его на месть, отказывается от него. Он стоит одинокий, один за другим подходят к нему хевсуры и вынимают из обоймы свои пули, предназначенные врагу. В обойме остается одна лишь пуля — пуля его невесты. Но она подходит к нему и кричит ему в лицо самые оскорбительные для потомка крестоносца слова: «Можно быть женой бедняка, женою труса — никогда!» Но в эту минуту, когда он покинут всеми, не возникает у зрителя жалости к нему. Он прав—и это знает сегодняшний зритель, как знает и режиссер. И в этой его убежденности — основная сила его художественных образов, его языка, его эпического почерка.

В картине, к сожалению, слишком много концов. Ее можно было закончить на много десятков метров раньше, чем это делает Долидзе.

Один конец — организация артели. Второй — организация колхоза. Третий — разоблачение Торгваем сына кулака Мчаделы и его друзей — хевсуров и чеченцев. Четвертый — последняя встреча чеченцев и хевсуров и арестованных кулаков с односельчанами. И последний — развязка отношений Торгвая и Циции.

Все эти концы нужно сконцентрировать, сжать в какой-то четкий композиционный узел. Иначе это ослабляет общую напряженность и эмоциональную насыщенность картины.

Но одна концовка — именно как концовка—может и должна остаться. Это — последний эпизод, где Торгвай и Циция, стоя на покрытых струящейся водой камнях, обещают сына своего назвать именем погибшего комсомольца Мелия. Наплывом исчезают фигуры людей, и на экране остаются лишь камни, по которым струится тяжелая, серебряная вода.

Э. ЛЬВОВА

на производстве

МОСФИЛЬМ

Московский кинокомбинат об'явил **конкурс между художественными фабриками** (ХПО) **на лучшую организацию темплана на 1935 год.**

По условиям конкурса к 15 сентября 1934 г. каждый режиссер должен быть обеспечен двумя литературными сценариями, утвержденными комбинатом и ГУКФ. В качестве творческих показателей выдвигается высокое качество сценариев и максимальное разнообразие жанров.

Установлены две премии для руководящих работников фабрик (ХПО): первая — 5000 рублей, вторая — 3000 рублей.

Итоги конкурса будут подведены к 1 декабря 1934 года.

● С писателями **Ильфом и Петровым** заключен договор на комедийный сценарий **«Цирк»** для режиссера Александрова на 1935 г.— срок сдачи 1/IV—34 г.— и на комедийный сценарий **«Равнодушие»** для режиссера **Александрова.** Осуществление в 1935 г. Срок сдачи сценария 1/XI—34 г.

● С писателями **Соколовым - Микитовым** заключен договор на детский фантастический сценарий для режиссера **Журавлева** на 1935 г. Срок сдачи либретто 15/VII—34 г. Срок сдачи сценария 15/XI—34 г.

● С писателем Фадеевым заключен договор на сценарий **«Москва»** для режиссера Эйзенштейна на 1934 г. (последний квартал). Срок сдачи сценария 1/IX—34 г.

● Со сценаристом **Спешневым** заключен договор на сценарий о транспорте для режиссера Райзмана на 1935 г. Срок сдачи сценария 1/IX—34 г.

● 25 марта запущен в производство сценарий **Л. Славина** «Частная жизнь Петра Виноградова», реж. **—Мачерет,** ассистент—**Крумин,** помреж.—**Пономарев** и **Турок,** художник — **Уткин,** начальник группы — **Матросов.**

27 марта запущен в производство сценарий **Шпиковского** «Осадное положение». Режиссер — Шпиковский.

ЛЕНФИЛЬМ

Группа по картине «Чапай» долгое время находилась в простое (весь январь). За время простоя группа провела очень интересную работу.

Кроме предварительных репетиций, постановочный коллектив провел огромную работу по тщательной подготовительной разработке каждого отдельного кадра. Режиссеры совместно с оператором и художником сделали зарисовки всех основных кадров картины, которые предстоит заснять.

Рисунки делались с максимальной композиционной точностью, вплоть до установки источников света.

Это дает возможность группе получить эскизы всех павильонов, знать все, что будет сниматься на натуре.

Это значительно сэкономит время, которое надо группе наверстывать, пленку и деньги и внесет большую плановость в работу.

Опыт группы «Чапай» необходимо разобрать подробно.

Картина отснята на 40 проц. Сейчас ведутся павильонные с'емки. По окончании павильонов группа выедет в гор. Калинин в 48-ю подтварную дивизию, для натурных с'емок, связанных с использованием больших войсковых частей.

Состав с'емочной группы следующий: реж. бр. Васильевы, гл. оператор Сигаев, ассистент Аппель, опер. Ксенофонтов, сореж. Музыкант, художники Маклис и Якимов, композитор Г. Попов.

Работают актеры: нар. арт. республики Певцов, засл. арт. республики Ростовцев, артисты: Бабочкин, Блинов, Мясникова, Симонов, Шкурат, Волков, Кириллов, Кмит.

АЗГОСКИНПРОМ

● Начата производством детская короткометражная фильма **«Мухтар»** по сценарию **Перельмана,** режиссер — **Ага-Рза Кулиев,** оператор — **Монаков,** художник — **Алиев,** директор группы — **Тарханов.** Картина строится почти целиком на натуре, в нее войдут с'емки весенних колхозных работ. Картина будет закончена 1 июля 1934 года.

● Режиссер **Дикарев** с коллективом художников-мультипликаторов ставит художественную мультипликационную фильму «Беда Абаса» по сценарию **Попова** и **Хачумяна,** показывающую борьбу тюркских рабочих за культурное жилище. Это будет первая тюркская комедия.

● Начат производством первый звуковой журнал **«Искусство советского Азербайджана».** Ставит режиссер **Брагинский,** звукооператор — **Муров,** оператор — **Исмиханов,** композитор — **Магомеев.** В первый номер входит показ молодых дарований Азгосконсерватории, работа Азербайджанского симфонического оркестра народных инструментов, отдельные музыкальные номера и отрывки из опер.

● Начата работа по озвучанию очерковой фильмы **«Лок-Батан»** по заданию Экспортфильм. Автор-режиссер — **Пумпянский,** композитор — **Магомеев.**

● Все режиссеры Азгоскинпрома 1934 г. обеспечены сценариями.

1) Для звуковой картины, которую будет ставить режиссер **Сабинский,** готовы два сценария, посвященные борьбе за расширение нефтяных площадей: **«Любовь»** — драматурга **Евлахова** и «41 час геолога **Богатурова»** — писателя **Татишвили.**

2) Режиссер **Джабарды** совместно с **Брагинским** будет снимать 2 пьесы Тюркского государственного театра: «В 1905 году» и «Алмас».

3) Режиссер **Морданов** заканчивает с **Дудкиным** колхозный сценарий **«Богатство».** В резерве есть второй колхозный сценарий **«Нигяр» писателя Камского.**

20 ЛЕТ РАБОТЫ

15 апреля 1934 года исполняется 20 лет работы одного из старейших осветителей советского кинопроизводства, технического руководителя осветительного цеха Московского кинокомбината Василия Андреевича Кузнецова.

Тов. Кузнецов родился в 1897 г., в семье рабочего электромонтера. В 1914 г. он начинает работать на кинофабрике «Тиман Ленгард», где в течение ряда лет работал и его отец. В 1916 году т. Кузнецов переходит на работу на фабрику Харитонова, а затем на фабрику «Русь». С первых же дней своей работы т. Кузнецов проявляет большой интерес не только к технике осветительного дела, но и к вопросам стиля в искусственном освещении, и в тесном контакте с такими мастерами, как А. А. Левицкий,

В. А. Кузнецов

Старевич, Рылло, Козловский, ищет новых путей в светооформлении.

Параллельно со своей основной работой В. А. Кузнецов занимается также и конструированием новых типов осветительной аппаратуры. В 1918—19 г. т. Кузнецов работает по светооформлению таких фильм, как «Поликушка» и «Петр и Алексей». Целый ряд операторов, как например, Ю. А. Желябужский, Лемберг, Фролов работают вместе с т. Кузнецовым, и в этом процессе взаимного обогащения опытом выявляются характерные черты Василия Андреевича как высококвалифицированного мастера, обладающего большим творческим чутьем и умеющего уловить манеру работы каждого оператора.

С 1920 г. т. Кузнецов переключается на работу по хронике. В исключительно трудных производственных условиях он организует хроникальную с'емку партийных с'ездов, конгресса Коминтерна и ряда значительных событий, ставших уже достоянием истории. В 1923 г. вновь возрождается производство художественных фильм. Тов. Кузнецова бросают на самый трудный участок — на работу по восстановлению и реконструкции пришедших в упадок московских фабрик. В. А. Кузнецов проявляет громадную изобретательность в восстановлении осветительных парков, он организует кустарное производство осветительных приборов. Тов. Кузнецов имеет целый ряд оригинальных изобретений.

С 1926 по 1929 г. т. Кузнецов руководит светооформлением ряда больших фильм, по которым работали операторы Тиссэ, Блюм, Солодков, Фельдман. Он проводит павильонные с'емки по фильмам такого масштаба, как «Октябрь», «Привидение, которое не возвращается», «Журналистка», «Ухабы», «Булат-Батыр». С 1930 г. он работает по производству художественных звуковых фильм, осваивая новый вид аппаратуры нитросвета. В последние годы т. Кузнецов работает по крупнейшим картинам московской фабрики с операторами Гиндиным, Гальпериным, Павловым и Волчком. В настоящее время он ведет большую и ответственную работу по картине «Пышка», снимаемую целиком на советском негативном материале.

Тов. Кузнецов — один из лучших и примерных работников технической базы Московской фабрики. За 20 лет своей работы в кинематографии он подготовил молодые кадры осветителей, обучив свыше 15 высококвалифицированных бригадиров осветителей. Тов. Кузнецов — лучший ударник фабрики, пять раз премированный за свои производственные показатели и обучение молодняка.

Советские операторы знают и высоко ценят Василия Андреевича Кузнецова. Его опыт, творческое чутье и квалификация делают его незаменимым помощником и руководителем в построении световой схемы кадра. Тов. Кузнецов является одним из тех, руками которых созидается и совершенствуется техническая база советского кино.

В. Н.

ЗА ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО СОВЕТСКОЙ ПЛЕНКИ

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

ОПЕРАТОРАМ, РАБОТНИКАМ ХРОНИКИ И ВСЕМ АРРКОВЦАМ

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

Никто лучше операторов не знает, что главным недостатком нашей в основном производственно освоенной пленки **«Союз»** является отсутствие стандартности.

Советская кинопленка уже прошла младенческий этап, и сегодня можно требовать от нее высокого качества и твердых стандартов. Однако, энергично требуя от пленочных фабрик выполнения качественных показателей, мы, операторы, не можем не знать, что стандартность пленки зависит не только от фабрики, но и от качества сырья, которое пока поступает неровно и разного качества.

Недостаточное внимание заводов-поставщиков к нуждам молодой кинопленочной промышленности, несвоевременные, некомплектные и низкокачественные отгрузки сырья на наши пленочные фабрики, плюс внутренние неполадки, недостаточное овладение техминимумом на самих фабриках, — все это в конечном счете ложится на оператора, на наши лаборатории, на наши экраны.

Операторская секция ЛенАРРК, учитывая все вышеизложенное, **берет на себя обязательство следить за заказами наших пленочных фабрик, размещенных на ленинградских заводах, путем организации совместно с ИТС контрольных постов на этих заводах.**

Но так как заводы-поставщики расположены по всему Союзу и заготовки сырья также очень разбросаны, **мы обращаемся ко всем кинематографистам и в первую голову к операторам-арррковцам, где бы они ни находились, принять участие в этом мероприятии, которое только тогда будет эффективным, когда будет действительно массовым и систематическим.**

Особо обращаемся к работникам хроники, которые по роду своей работы бывают везде и везде имеют свои корреспондентские посты.

Одновременно обращаемся к фото-химтресту и персонально к т. **Грузу** с просьбой содействовать нашему начинанию путем указания об'ектов, где мы, в частности по Ленинграду, можем принести пользу.

Бригада операторов операт. секции Ленбюро РосАРРК.

БРАТУХА, БУШТУЕВ, ЛЕВИТИН, ФРИДОЛИН, ХРЕННИКОВ.

Председатель Ленбюро РосАРРК Ф. ЭРМЛЕР

Ленинград.

На шесть дней

Секция кинодраматургии Научно-исследовательского сектора ГИК 14 и 16 апреля организует в Доме кино (Васильевская, 13) дискуссию на тему **«Проблема кинематографизации классиков».**

В дискуссии участвуют тт. И. Аксенов, Б. Алперс, А. Андриевский, А. Афиногенов, И. Бачелис, Бела Балаш, П. Бляхин, О. Брик, И. Вайсфельд, В. Волошенко, Н. Волков, И. Гросман-Рощин, В. Гоффеншефер, А. Довженко, В. Ермилов, П. Лебедев, Г. Лукач, Н. Оттен, И. Попов, Р. Пикель, В. Туркин, А. Фадеев, М. Шнейдер и аспирантура НИС и ГИК.

11 апреля в 8 часов вечера подсекция кинокритиков заслушает сообщение **О. М. Брика** о соотношении немого и звукового кино. Собрание состоится в помещении автономной секции драматургов Оргкомитета ССП (ул. Воровского, 52). Вход по пригласительным билетам.

Бригада Союзкинохроники в составе реж. **Слуцкого**, опер. **Глидер**, звукооперат. **Карасева** и адм. **Беспрозванного** выехала для работы на Дальний Восток.

Группа должна восполнить существующий до сих пор пробел — показать на экране жизнь этого огромного края нашего Союза: социалистическую стройку, рост колхозного и совхозного строительства, природные богатства края и их использование.

Реж. **Слуцкий** должен за полгода пребывания на Дальнем Востоке сделать не меньше 6 звуковых и немых короткометражных фильм, причем первую выпустить на экран к 1 мая.

Одновременно группа будет готовить сюжеты для всесоюзных изданий.

В клубе мастеров искусств состоялся доклад режиссера Довженко о его поездке по Дальневосточному краю.

Место действия будущей фильмы Довженко — тайга в северной части хребта Сихотэ — Алинь, идущего вдоль приморья. Именно здесь осели в свое время «Стадесятники», богатое уссурийское казачество, упорно сопротивлявшееся коллективизации. Главным героем фильмы будет красный партизан Максим Глушак, известный охотник, убивший на своем веку 42 тигра и взявший 24 тигра живьем. Тов. Глушак оказал немало услуг дальневосточным партизанам своим уменьем ориентироваться среди таежных троп. Максиму Глушаку в фильме противопоставляется его брат, тоже охотник, но державший ся особняком на своем лесном хуторе.

Тема вещи, — проникновение и утверждение советской культуры на Дальнем Востоке, борьба со старинными многовековыми традициями и укладом таежной жизни.

Аудитория прослушала двухчасовой доклад т. Довженко о его поездке и впечатлениях и о замыслах будущей фильмы с неослабевающим вниманием.

Сегодня на Донецкую дорогу отправляется первый вагон со звуковой установкой. Кинофильмы будут демонстрироваться как в вагоне, так и на железнодорожных станциях. Вагон везет с собой две технических кинофильмы и две художественных. Вагон пробудет на Донецкой дороге до 25 мая.

Всеукраинская фабрика «Союзкинохроники» выпускает на материале раннего сева Украины очередной киножурнал **«Радянска Украина».**

Режиссер **Ходимчук** и оператор **Койфман** сняли фельетон: «О кляче, картишках и кулацких делишках».

Военный сектор ГУКФ заключил договор с т. **Бела Балаш** на написание им сценария на тему австрийского восстания в феврале этого года.

Сценарий должен быть построен не по штампу так называемых «баррикадных сценариев». Тов. Балаш ставит перед собой задачу стразить социальные силы и политические события в образах, отепленных присущими живому человеку чертами.

Небольшая компартия Австрии бросила тысячи беззаветных бойцов на баррикады. Героически погибшие в боях и казненные палачами **Мюнихрейтер, Калаба, Вейсель, Коломан Валлиш** и др. дают ярчайшие образы передовых борцов рабочего класса за пролетарскую революцию. Коломан Валлиш воплощает в себе интернационалиэм рабочего движения: он венгерский эмигрант, сражавшийся пятнадцать лет назад в Венгрии за диктатуру пролетариата, сейчас возглавил борьбу рабочих в Бруке на Муре и погиб за революцию. Фильма покажет, как австрийское восстание сыграло великую роль для новых тысяч борцов за пролетарскую революцию.

письмо в редакцию

В статьях об «Однажды летом» упоминается мое имя как режиссера, недостаточно осудившего деятельность Роома. Основанием для этого послужило мое выступление в АРРК на обсуждении роомовского дела. Безусловно мною были допущены ошибки в этом выступлении, но эти ошибки носят характер как бы «орфографический», они относятся к недоброкачественности формулировок. Так как мое отношение к Роому совершенно определенно, а выступил я неудачно, — я прошу редакцию поместить это письмо.

Основное, что должен понять советский художник, это то, что мы все мобилизованы на преодоление трудностей построения социалистического общества.

Мы находимся как бы в состоянии войны за наше будущее, мы как бы на фронте, и эта обстановка нашей деятельности ставит перед нами особые задачи, особые формы дисциплины и работы. Каждая копейка должна быть учтена нами, каждая минута времени должна быть верно использована — в этом залог победы.

Не понимать этого — значит не участвовать в общем под'еме страны, ударно борющейся за социализм.

Не понимать этого — значит не только жить за чужой счет, но и мешать энтузиастической работе других.

Не понимать этого — значит не только мешать работе, но помогать деятельности врагов, желающих стереть с лица земли Социалистическую республику советов.

Поэтому, когда деятельность Роома расценивается только как уголовная, этого недостаточно, ее необходимо расценивать и как политическую деятельность (может быть несознательную).

Вот что должен понять Роом и что должны понять мы все.

Мы все, потому что каждый из нас, режиссеров, болен роомовскими болезнями. Поэтому выступления против Роома должны быть направлены не только против него, но и против всех режиссеров, снимающих слишком долго и слишком дорого.

Я счастлив, что я своей практической работой доказал возможность осуществления в советской кинематографии лозунгов режима экономии и освоения советского производства. Но я понимаю, что мог бы работать еще быстрее и еще дешевле.

Нечего говорить о качестве моей работы, оно более чем недостаточно, я обязан его максимально повышать. Кроме того, работая удовлетворительно сам и повышая качество своей работы, я не должен ограничиваться этим, я должен помогать и другим работать по-ударному и работать лучше.

Вот те уроки, которые я вывожу для себя из дела Роома: еще я должен добавить, что к своим выступлениям надо относиться более продуманно и более ответственно.

Л. КУЛЕШОВ

СУД НАД УЗКОПЛЕНОЧНИКОМ

10 апреля по инициативе Союзэкрана, технического сектора ГУКФ и редакции газеты «Кино» в Москве состоится **производственно-технический суд над первым и вторым типом узкопленочного проектора,** выпускаемого Одесским заводом треста Киномеханпром.

ОТ РЕДАКЦИИ

В статье т. Владимирова «Безответственные договора» в № 16 нашей газеты допущены некоторые неточности, как, например:

С т. Яхниной заключено не два договора, а один, а т. Карраш получил от фабрики только 300 рублей за аннотацию.

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально - газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 1 м. — 1 р., 3 м. — 3 р., 6 м. — 6 р. Подписка принимается только с текущего месяца исключительно местной почтой не позже установленного ею срока.

4500 МЕТРОВ ДУБЛЕЙ

Некоторые самокритику понимают как законную возможность самому обвинять других и критиковать их работу, забывая о прорехах в своей. По крайней мере, таких установок придерживались все участники производственной конференции по качеству пленки на Московской копировальной фабрике.

Застрельщиками были 4 докладчика.

Первый — работник копировальной фабрики т. **Хесин** в течение 30 минут доказывал, что пленочные фабрики в основном технологический процесс производства пленки освоили, но... пленка не стандартна, брак слишком высок и неизменен по номенклатуре уже в течение ряда лет. Тут же т. Хесин расшифровал причины: отсутствие у пленочной промышленности собственной сырьевой базы, низкий технический уровень работников и плохая организация труда. И лишь вскользь в самом конце тов. Хесин обмолвился о том, что копировальная фабрика до последних дней работала втемную. Копирфабрике не были известны: химикалии, сила света и т. д.

К счастью, его дополнил четвертый докладчик, директор Шостенской фабрики т. Краут. Официально он выступил в прениях, а по существу — с докладом.

Тов. **Краут** избрал правильный метод защиты — нападение. Он фактами доказал, что на Московской копировальной фабрике много грязи, что уровень технической квалификации работников копирфабрики чуть не выше уровня работников пленочных фабрик. Отсюда, как вывод, т. Краут утверждал, что посылка визитажниц с копировальных фабрик на Шостку может преследовать только одну цель — обмен опытом.

Наиболее знаменательным и интересным в докладе т. Краута было утверждение, что плохие качества пленки далеко не все зависят от сырья. Пример: Шостка получила 700 килограммов импортной желатины, оказавшейся хуже отечественной. Правда, доказал он это очень путанно, с большими отступлениями и робко, но свел к очень важному выводу: **«Все дефекты с сырьем зависят от нас самих».** А вот, как бороться с таким явлением, т. Краут не указал.

Много о сырье говорил в своем докладе и т. **Шкулин**, зав. производством ФОКХТ. Он продолжал свою лебединую песнь о том, что все трудности идут от низкого качества сырья. Много и пространно говорил т. Шкулин о недостатках работы пленочных фабрик и забыл сказать о недостатках работы самого треста. В заключение он признался, что они еще не умеют делать пленку для звукозаписи и только вчера передали этот вопрос на проработку в НИКФИ.

Наиболее веским обвинением пленочных фабрик в плохой работе был доклад оператора **Волчка**, снимающего на советском негативе фильму **«Пышка»**. Часть обвинительного материала была приведена в газете «Кино» ранее в статье «Советский негатив».

Конференции т. Волчок сообщил ряд интересных фактов.

За время работы по фильме «Пышка» оператор Волчок **заснял около 9 тыс. метров негатива, из которого, примерно, 4—4½ тыс. дублей сделано только потому, что метраж был ложным и приходилось переснимать одну сцену по нескольку раз.** В 9 тысячах метров заснятого негатива было 9 эмульсий и около 30 осей. При этом каждая ось — это фактически новая эмульсия со своими сенситометрическими данными.

Как и обычно, больше всего т. Волчок жаловался на обилие механического брака в советской пленке.

— При работе на советской пленке, — закончил т Волчок, — я значительно вырос как оператор, я поднял свою техническую грамотность и квалификацию.

После докладов были прения, но бледные и малоинтересные.

Так, звукооператор т. **Коробов** пожаловался на неравномерную резку пленки, на обилие склеек в одной коробке, на плохую упаковку и попросил для звукозаписи обыкновенную позитивную пленку.

Довольно тяжкое обвинение ФОКХТ бросил зав. испытательной лабораторией Межрабпомфильм т. **Спиридонов.** Он заявил, что ФОКХТ до сих пор работает в отрыве от потребителей, на поводу у т. Калюжного, «что Калюжный скажет, то и закон».

Это обвинение поддержал и оператор **Левицкий**, утверждавший, что нормативы по плечке ФОКХТ разрабатывает «в семейном кругу».

Последним с заключительным словом выступил заместитель управляющего ФОКХТ т. **Смирнов.** Он утверждал, что ФОКХТ в значительной степени потому имел плохое сырье, что основные потребители пленки плохо били ФОКХТ за плохое качество пленки, за невыполнение плана.

— Если бы вы нас лучше били, а потом помогли бы нам бить поставщиков за плохое сырье для пленки,—то, возможно, что мы избежали бы многих недостатков в пленке,—закончил свое выступление т. Смирнов.

Е. М.

ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО КАЧЕСТВУ ПЛЕНКИ

В Шостке 18 апреля открывается всесоюзная конференция по качеству пленки.

В конференции примут участие работники производства пленки, поставщики сырья и основные потребители.

В повестке дня конференции намечены доклады:

1. Инженера Шкулина — о результатах обследования Шостенской и Переяславльской фабрик особой бригадой.

2. Содоклады главных инженеров фабрик о качестве пленки.

3. Доклад представителя НИКФИ о научно-исследовательской работе в 1933 году.

4. Доклад главного инженера ФОКХТ т. Блонского о технических условиях.

Конференция продлится 2—3 дня.

Коллекционер Жарков из „Авроры"

(Маленький фельетон)

Разные бывают коллекционеры.

Одни собирают образцы литературы, идущие на обертку селедок. Другие коллекционируют коробочки из-под папирос и по ним судят о развитии плакатного искусства в СССР. Есть филателисты — коллекционеры марок. Есть нумизматы, любители монет со стертыми надписями и изображениями. Есть любители и коллекционеры картинок «парижского жанра» и т. д. Но все это люди безобидные, и вреда они никому не приносят.

Но есть и иные коллекционеры. Например, библиофилы-индивидуалисты. Они обладают богатейшими собраниями книг, добытыми из библиотек и от знакомых по методу зачитывания.

Есть, наконец, «коллекционеры» чужих кошельков и бумажников.

Недавно об'явился новый тип коллекционера. Тип, порожденный простой техники кино. Так сказать, коллекционер звуковой кинематографии. Он свою коллекцию не показывает, а дает прослушивать.

Хотите послушать «Черные глаза» из фильмы «Шакир»? Пожалуйста.

Вас больше устраивает фокстрот «Париж» из «Снайпера»,—можно пропустить и его.

Понравилась «Картошка» — песенка из «Победителей ночи»? Слушайте и наслаждайтесь.

У старшего киномеханика кинотеатра «Авроры» (Москва) Жаркова богатая коллекция фонограмм с кадрами различных танго, фокстротов и песенок из советских звуковых фильм. Жарков сожалеет только об одном, что на наших экранах не демонстрируются заграничные звуковые фильмы. Поэтому в его коллекции нехватает последних музыкальных новинок Запада.

Он не пропускает ни одной звуковой фильмы, чтобы не вырезать из нее понравившегося ему места. Он всегда вооружен ножницами и трепетно дожидается момента отправки фильмы из кинотеатра обратно на базу, чтобы отрезать заранее намеченный и отмеченный кусочек.

Правда, Мосфильмбаза не особенно склонна поощрять коллекционерские наклонности Жаркова и даже оштрафовала его недавно за

проворный любитель музыки

41 метр фокстрота «Париж» из «Снайпера» на 82 руб. но Жарков не унывает.

Сейчас инспектор Петров из Мосфильмбазы занят подробным изучением стимулов, благодаря которым у Жаркова развилась страсть к коллекционированию фонограмм из звуковых фильм. Вся беда лишь в том, что изучение это затянулось на неопределенный срок.

Приходится все надежды возложить на управляющего трестом Мосгоркино т. Шишкина, в ведении которого находится кинотеатр «Аврора» и в том числе киномеханик Жарков.

Инспекции Мосфильмбазы не мешает ускорить изучение деятельности Жаркова с тем, чтобы и его коллекцию и его самого и директора кинотеатра «Авроры» предать суду за прямое и злостное вредительство на кинофронте.

Эти мероприятия необходимы, ибо «коллекционирование» киномеханиками понравившихся им кусков фильм и немых и звуковых за последнее время начало принимать характер стихийного бедствия.

ФОМА КРЮКОВ

УДАРНИК

У Камен. моста, тел. В-1-76-55. Трам. 3, 10, 11, 18, 24, 25, 26. Автобусы: 10, 23, 24. Нач. сеанс. 3.15. В сеансах 8.30 и 10.30 звуковой фильм «ВЫСОТА 22.000 МЕТРОВ». В фойе: 1) Вступит. слово проф. И. И. Кубикова о творчестве Островского, 2) Отрывки из произведений Островского в исполн. арт. МХАТ и Малого театра, 3) Вокальн. выступл. арт. т-ра Станиславского: Геликонской и Румянцева. Орк. п/у. МАЛУЦЕВА.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ

Пушкинская площ., тел. 3-90-48. Нач. с 12 час. дня. Вечером концерт ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ п/у. КРУПЕННИКОВА (нов. прогр.). ДНЕМ ДЖАЗ-ОРКЕСТР под упр. КОНСТАНТИНОВИЧА.

ФОРУМ Сад.-Сухаревск. тел. 5-72-20.

Нач. сеанс. с 12 ч. дня. Ежедн. в фойе днем ДЖАЗ п/у Н. Н. СОБОЛЕВА. Веч. концерты оркестра п/у. Л. М. КУНИНА.

УРАН Сретенка, 19, тел. 8-27-30. Нач. с 11 ч. утра. Вечер. в фойе симф. оркестр п/у. КОВАЛЬСКОГО. В ЧИТАЛЬН. ЗАЛЕ вступ. слово к фильме о творч. Островского доцент В. В. ЦАПУЬЕВИЧ.

УНИОН Ул. Герцена, 23, тел. 1-52-44. Нач. с 12 час. дня. В фойе симфонический оркестр под управл. А. А. ЧУВАСОВА.

АРС Ул. Горького, 61, тел. 5-43-47. В фойе оркестр п/у А. Л. Корэ.

3-я НЕДЕЛЯ ПОСТАНОВКИ ГРОМАДНЫЙ УСПЕХ!

Большой художественный звуковой фильм производства Ленинградского кинокомбината ЛЕНФИЛЬМ

Прозал

По Островскому

сценарий и постановка Влад. ПЕТРОВА

во всех кинотеатрах открыта предварительная продажа билетов

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

Арбатская пл., т. 1-67-95. Нач. с 11.30 час. дня. В фойе симфонич. оркестр п/у. А. А. ГРАН. В специальном зале хроника киножурнал «СЪЕЗД ПОБЕДИТЕЛЕЙ». В программе на сеансах 9 и 10.45 звук. фильм «ВЫСОТА 22.000 МЕТРОВ», пронав. Союзкинохроники. ВЫСТУПАЮТ перед НАЧАЛОМ ВЕЧЕРНИХ СЕАНСОВ артист Московст. госуд. КАМЕРНОГО ТЕАТРА ЖАРОВ и артистка Эмма ЦЕССАРСКАЯ

Ц. Д. К. А. пл. Коммуны, 2 (б. Екатерининск.). Тел. 87-12. 1-00-85. доб. 5. Театр открыт с 8 час. дня. В фойе с 6 час. веч. оркестр-ДЖАЗ п/у. ЛЯХОВСКОГО. В прогр. звук. фильм пронав. Союзкинохрон «СНЕЖНЫЙ МАРШ», автор—опер. П. ПАЛЛЕЙ.

ВОСТОККИНО

пл Свердлова, тел 5-54-55. Театр открыт с 11 ч утра. В фойе оркестр под управлен. ПЛОТНИКОВА.

ТАГАНСКИЙ

Б.-Таганская площ., тел. Ж-1-39-80 Нач. с 4.30. В фойе оркестр под упр. ДЬЯЧЕНКО. В программе звук. фильм пронав. Союзкинохроники «СНЕЖНЫЙ МАРШ». В чит. зале—вступ. слово к картине. При театре ФОТО-АТЕЛЬЕ.

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО МОНОПОЛЬНО 4 новых заграничных комедии

КИНО-ПЛЕНКА

Agfa

Генеральное Представительство:

IGERUSSKO

Handelsgesellschaft m. b H.

Berlin NW 7, Dorotheenstr. 35

Агфа негативные пленки:

Панкине тип I антигало
Кинехром
Специаль
Экстрарапид
Аэрохром
Тропикаль
Р-Фильм (сенсибилизов для инфра-красн лучей)

Агфа-тоно-негативн. пленки:

Тип Тф 3 (по способу интенсивирования)
Тип Тф 4 (по трансверсальному способу)
Позитивная пленка для заснятия звука

Агфа-позитивная пленка

Агфа-Бипак-фильм (для цветной кинематографии)

Агфа-Дипо-фильм (для копии цветных фильм)

Агфа-Дуп-фильм (для производства дубликатов)

Светофильтры для с'емки
Нейтрально-серые фильтры
Фильтры для темной камеры

24903

Уполн. Главлита В—81611.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.